

СВЕТЛОЕ ФОТО 8311

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

ЮРИЯ СОМОВ
(МОСКВА)
РИТМЫ ГОРОДА

ВАЛЕНТИН ШКОЛЬНЫЙ
(МОСКВА)
КАРПАТСКАЯ КРАСАВИЦА



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА, ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



АЛЕКСАНДР ЧУМИЧЕВ
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕС-
КОГО ТРУДА БРИГАДИР
СТАЛЕВАРОВ ЗАВОДА
«СЕРП И МОЛОТ»
В. И. КОПТЕВ



АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕИКО
АНТИВОЕННАЯ
МАНИФЕСТАЦИЯ.
МОСКВА,
1 ОКТЯБРЯ 1983 г.



ВЛАДИМИР РОДНОВ
МЫ ЗА МИР



АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ
ЗЕМНЫЕ ЗАБОТЫ.
КОСМОНАВТЫ СВЕТЛАНА
САВИЦКАЯ И ВЛАДИМИР
ЛЯХОВ











СВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

НОЯБРЬ 1983

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редакция:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный
секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель
главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный
редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел лисем
221-43-67

А10992
сдано в набор 31.08.83 г.
подп. в печ. 11.10.83 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетио-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 1137
цене 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
Москва. 1983

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4 Выставочный стенд «СФ» 6 А. Головин <i>Летописец революции</i>
ФОТОТВОРЧЕСТВО	10 В. Кичин <i>Дорога аглубь</i> 16 О. Николаев <i>Возвращаясь и напечатанному...</i> 24 Н. Рахманов <i>Наедине с тишиной</i> 25 О. Грачев <i>Мой коллаж</i>
ФОТОПРОБЛЕМЫ	20 А. Невский <i>Срочно в номер...</i> 33 В. Гуляев <i>Объектив и архитектура</i>
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	21 М. Алексеев <i>С трибуны стадиона</i> 34 Клайпедские мотивы
ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»	26 Фотореликвии — памятники истории
ФОТОДЕБЮТ	28 Л. Ухтомская <i>Внимательный взгляд</i>
ФОТОКЛУБ-83	36 С намерой под водой
ФОТОПОЧТА	39 Из читательских конвертов...
ФОТОТЕХНИКА	40 А. Кан <i>Растирование и расцветывание слайдов</i> 41 П. Ивченко <i>Мультизиспозиция при театральной съемке</i> 42 Для вашей лаборатории
ФОТОШКОЛА	44 С. Костромин <i>Позитивный процесс: цели и средства</i>
СПРАВОЧНЫЙ СТОЛ «СФ»	45 Юридическая консультация
ИНТЕРФОТО	46 Впервые в музее изобразительных искусств

Летописец революции

К 100-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. К. БУЛЛЫ

В. И. ЛЕНИН В ПРЕЗИДУМЕ IX СЪЕЗДА РКП(Б) В СВЕРДЛОВСКОМ ЗАЛЕ КРЕМЛЯ.
МАРТ — АПРЕЛЬ 1920 Г.



Значительное количество снимков, хранящихся в Ленинградском государственном архиве кинофотофонодокументов, — плод деятельности семьи выдающихся фотографов Карла Карловича Буллы и его сыновей Александра Карловича и Виктора Карловича.

Виктор Булла рано приобщился к нелегкому труду фоторепортера. После окончания Английского училища в Петербурге в 1899 году вместе с отцом и старшим братом он, по собственному призыванию, снимал для иллюстрированных журналов «все, а чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением, — как днем, так и в вечернее время».

Первые самостоятельные фоторепортажи Виктора Карловича относятся к периоду русско-японской войны. В государственном архиве хранится более 2000 таких снимков.

В июле 1908 года, в преддверии празднования 80-летия Льва Николаевича Толстого, Виктор Карлович вместе с отцом посетил Ясную Поляну. Было сделано более 90 фотографий, на которых запечатлены Л. Н. Толстой, его близкие, быт обитателей яснополянского дома, интерьеры усадьбы, виды Ясной Поляны и ее окрестностей.

В знак протеста против расстрела рабочих на Ленских приисках в апреле 1912 года тысячи людей вышли на улицы столицы. Питерский пролетариат забастовал. Жизнь звала фоторепортера на улицу, и он снял ряд массовых сцен: демонстрацию 15 апреля и забастовку 18 апреля.

Забастовочная борьба, беспрерывно нараставшая, к февралю 1917 года вылилась в массовые открытые политические выступления против царизма. Через много лет, вспоминая эти дни, Виктор Карлович писал: «В дни революции я почти не бывал дома. Рыскал по городу, как настоящий охотник за событиями. Я бежал со своей «зеркалкой» туда, где раздавалась оружейная стрельба, где трещали пулеметы, прерывавшиеся звуками революционных песен, пробирался вдоль опустевших под гулом стрельбы улиц, прижимаясь к стенам домов, прячась за выступами колонн или в нишах наглухо закрытых ворот. Я проникал к самим баррикадам на бывшей Морской улице, возле здания цирка и у Смольного». Репортер работал быстро, оперативно. События Февральской революции запечатлены им довольно подробно и точно передают историческую обстановку.

23 февраля (8 марта) В. Булла сфотографировал грандиозную демонстрацию женщин, которые вышли на улицы под Красными знаменами с надписью: «Долой царя!», «Долой войну!», «Хлеба!». На улицах возводились баррикады. Восставшие рабочие громили полицейские участки, открывали тюрьмы, срывали императорские гербы и эмблемы, арестовывали городских. На фабриках и заводах создавались красногвардейские отряды. Виктор Булла был очевидцем этих исторических событий, его фотоаппарат зафиксировал революционные выступления петроградского пролетариата: «Снятие императорского герба с вышки зала армии и

флота», «У окружного суда на Литейном проспекте», «Пулеметный полк у Зимнего дворца», «Арестованных городских ведут в Государственную думу», «После разгрома здания полицейского архива», «Охранное отделение после пожара», «Сожжения царских эмблем», «Разгром дома предварительного заключения», «Баррикады у окружного суда», «Запись добровольцев в народную милицию в Городской думе» и другие сделанные им в дни Февральской революции снимки являются документами исключительной силы.

18 апреля (1 мая) впервые открыто всемерно праздновался День международной солидарности трудящихся. Колонны демонстрантов с красочными лозунгами и флагами заполнили улицы и площади Петрограда. По всему городу вспыхивали митинги, выступали ораторы. В этот день В. Булла сделал серию снимков на Невском проспекте, на Дворцовой площади у Александровской колонны.

18 июня 1917 года большевиками готовилась демонстрация революционного пролетариата для возложения венков на могилы жертв Февральской революции. Демонстрация прошла под лозунгами «Вся власть Советам!», «Долой министров-капиталистов!». В этот день Виктор Карлович сделал несколько репортажных кадров на Марсовом поле и на Невском проспекте. К июлю политическое положение в стране обострилось: продолжалась неинициативная империалистическая война, закрывались предприятия, росла безработица. Недовольство народных масс достигло предела. В Петрограде возникали стихий-



РАССТРЕЛ ЮНКЕРАМИ И КАЗАКАМИ МИРНОЙ РАБОЧЕЙ ДЕМОНСТРАЦИИ В ПЕТРОГРАДЕ. ИЮЛЬ 1917 г.



ОТРЯД КРАСНОГВАРДЕЙЦЕВ НА КОННОГВАРДЕЙСКОМ ВУЛЬВАРВ. ПЕТРОГРАД, ОКТЯБРЬ 1917 г.



ЗАПИСЬ ДОБРОВОЛЬЦЕВ В НАРОДНУЮ МИЛИЦИЮ В ГОРОДСКОЙ ДУМЕ. ПЕТРОГРАД. МАРТ 1917 г.



МАНИФЕСТАЦИЯ ЖЕНЩИН НА НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ. ПЕТРОГРАД. 1917 г.



БАРРИКАДЫ НА ЛИТЕЙНОМ ПРОСПЕКТЕ. ФЕВРАЛЬ 1917 г.



ПОСЛЕ РАЗГРОМА ЗДАНИЯ ПОЛИЦЕЙСКОГО АРХИВА В ДНИ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. ПЕТРОГРАД. 1917.



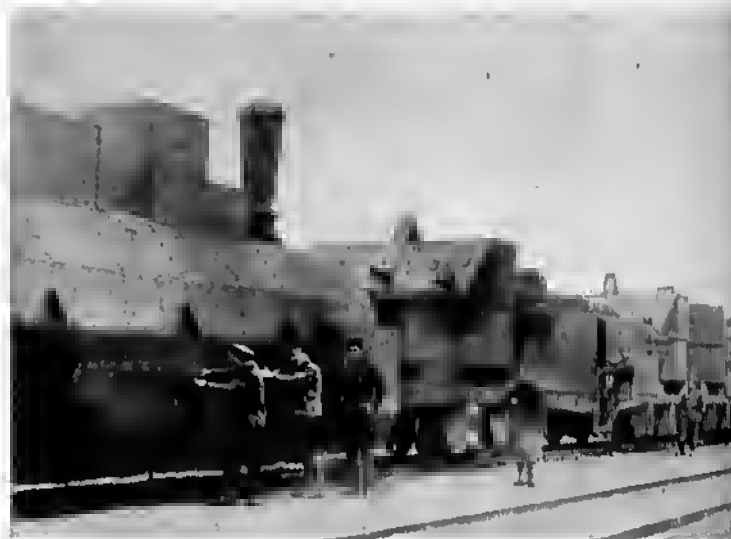
КОЛОННА ДЕМОСТРАНТОВ НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ, ПЕТРОГРАД, 1 МАЯ 1917 г.



ПЕТРОГРАД В ДНИ НАСТУПЛЕНИЯ ЮДЕНИЧА, 1919 г.



ЖЕНСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ОТРЯД, ПЕТРОГРАД, 1919 г.



БРОНЕПОЕЗД ПЕРЕД ОТПРАВКОЙ НА ПЕТРОГРАДСКИЙ ФРОНТ, 1919 г.



ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКИ НА СУББОТНИКЕ, ПЕТРОГРАД, 1919 г.



ЗАНИЯТИЯ ПО АРИФМЕТИКЕ И РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ТЕЛЕФОННО-ТЕЛЕГРАФНОМ ДИВИЗИОНЕ, ПЕТРОГРАД, 1920 г.



ные демонстрации. Правительственные войска занимали главные улицы, площади. В. Булла запечатлел в эти дни группу рабочих за набивкой патронов пулеметных лент в оружейной мастерской.

Широко известен его снимок расстрела демонстрации 4-го июля, который был сделан под оружейным и пулеметным огнем с крыши здания «Пассажа». Эта редчайшая фотография документирует трагический эпизод провокации Временного правительства — фант расстрела юннерами и названами беззащитных людей.

В октябрьские дни 1917 года В. Булла не расставался со своей «зеркальной», «легкой и удобно подвешенной на ремне». Из большого числа снимков, сделанных им в октябрьские дни, лишь немногие находятся в Ленинградском государственном архиве кинофотофонодокументов: большая часть драгоценных кадров была передана на хранение в Государственный исторический музей и Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

Великий Октябрь открыл перед фотопублицисткой новые возможности. Революционные события послужили огромным толчком для развития фоторепортажа. В первом номере советского иллюстрированного журнала «Хроника», который начал издаваться в 1918 году и много места отводил фоторепортажам, было провозглашено: «Наш долг перед историей — снять все, что мы сможем, и сохранить это для будущего». Фотограф революционного поноления В. Булла выполнил свой долг. Он поставил своей целью рассказывать средствами фотографии о героических событиях, свидетелем которых был. В начале 1918 года председатель Петроградской ЧК М. Урицкий рекомендовал В. Буллу на работу в Петроградскую гу-

берисную чрезвычайную комиссию по борьбе с контрреволюцией и шпионажем. По заданию информационного отдела репортер снимал события, связанные с охраной общественного порядка и обороной Петрограда.

В государственном архиве хранится серия фотодокументов, сделанных во время боев против Юденича: «Петроград в дни наступления Юденича», «Отделение красноармейцев в засаде», «Артиллеристы на наблюдательном пункте», «Доставка боеприпасов на боевые позиции», «Укрепления на Васильевском острове», «Проволочные заграждения у Смольного собора» и другие. На многих кадрах зачехлены петроградские рабочие и крестьяне, добровольно отправляющиеся на фронт, чтобы с оружием в руках отстоять молодую Советскую Республику.

Петроградские рабочие в тылу делали все, чтобы обеспечить фронт всем необходимым. На Ижорском заводе строились бронепоезда, на Путиловском выпускали артиллерийские орудия. Снимки В. Буллы — свидетельство единства фронта и тыла. Особое место в творчестве фотографа занимает ленинская тема. Он снимал Владимира Ильича на конгрессах Коминтерна, народных митингах, на торжественном заседании Совета рабочих и крестьянских депутатов в зале Народного дома.

Подлинное восхищение вызывают снимки, сделанные 19 июля 1920 года в день открытия II конгресса Коммунистического интернационала. «Кроме большого количества массовых и групповых снимков, я сделал несколько исторических снимков Владимира Ильича Ленина», — писал В. Булла. Это получившие широкую известность фотографии, запечатлевшие В. И. Ленина во время выступления на ми-

тинге, посвященном закладке памятника К. Либнехту и Р. Люксембург на Дворцовой площади, выступающего с докладом на II конгрессе Коминтерна во дворце Урицкого, которые знает теперь весь мир.

Много работал фотограф в период восстановления народного хозяйства. Снимал на заводах и фабриках, в больницах, в учебных и государственных учреждениях. На Ижорском, Балтийском и других заводах он отобразил не только виды восстановленных цехов, их продукцию, но и сделал много групповых снимков рабочих и служащих советских предприятий. Что бы ни снимал Виктор Карлович — рабочего у станка или девушку-студентку рабфана за учебной, — он не просто фиксировал мгновения реальной жизни, а стремился увидеть и запечатлеть зарю новой эпохи. Его серии снимков о первых коммунистических субботниках в Петрограде 1919—1921 годов образно передают героизм освобожденного труда.

Среди работ того периода — фотодокументы, на которых запечатлены М. И. Калинин, С. М. Киров.

В государственном архиве хранятся кадры, созданные В. Буллой в дни праздничных торжеств. По поручению Кинематографического комитета он производил «съемки всех торжеств, шествий, городских украшений на улицах и площадях».

Многие снимки В. Буллы сделаны более 80 лет назад, но они не стареют. Наоборот, с каждым годом возрастает интерес к ним как образцам документальной фотографии — визуальной памяти истории.

А. ГОЛОВИНА,
директор Ленинградского
государственного архива
кинофотофонодокументов

Валерий Кичин Дорога вглубь

О снимках Валерия Корешкова спорят. Тщательно выстроенная композиция. Нередко — взгляд прямо в объектив. И строгая симметрия, как, например, в известном коллективном «портрете» жанского хора и его руководителя («СФ», 1979, № 11). Герой снимка чаще всего запечатлен отнюдь не в действии. В статике. На рабочем месте, но не в работе. Стиль — стилистика станкового портрета. И это — репортаж?

И это — «бронзовденная съемка»? В то время, как фотожурналисты стремились к оригинальным решениям, ищет в героях «особенку» или, как сформулирована фоторубрика «Литературной газеты» — «неожиданный ракурс» — здесь автор словно бы плывет против течения: антураж подчеркнут обычен, не если строгий, то, конечно, в насне; если трудовое достижение — то, конечно, цветы в руках... И вместе с тем снимки почему-то оставляют впечатление, прямо-таки врезаются в память. Причем не формальной оригинальностью, не особой изобретательностью автора, а некой внутренней силой, значительностью увиденного. В них обыденное, знакомое, повседневное оказывается соотнесено с таким обобщающим категориями, как Труд, Честь, Достоинство человека.

Нет в фотожурналистике области более важной, но и более сложной, чем та, что отражает трудовые будни. Здесь особенно обилие поток похожих друг на друга кадров — просто потому, что сотни газет и журналов снимают этой тематики трабуют ежедневно, и сотни фоторепортеров устремляются запечатлеть облик нашего современника. В таком мощном потоке стереотип вырабатывается особенно быстро.

По формальным признакам, снимки Корешкова вполне вписываются в этот ряд. И все-таки запоминаются. Почему? Работы вильнюсского мастера отличаются прежде всего неформальный подход к теме. Он работает вдумчиво и неторопливо, предпочитает длительные командировки — можно основательно познаться с будущими героями, войти в их быт, понять их характеры. Только так, исподволь, вызывает конкретный поворот задуманной темы. Приходит полнота знания о материале, позволяющая выделить в нем главное, существенное, определяющее, своего рода формулу будущей темы и ее героев.

Теперь можно снимать. Если нужно, даже вмешиваться в ход событий, режиссировать кадр. Это не будет искусственным вмешательством, ибо фоторепортер здесь всего только стремится выявить главное, освободить кадр от случайных деталей, от подробностей, пусть даже выразительных, но не выражающих эту сущность.

Он вполне сознательно создает не просто конкретный портрет, но собирательный образ, в котором отразились бы не только профессия и характер, но и время. Интересно, что время передается чаще всего отнюдь не акцентированным приметами наших дней. Удивительно современен сам облик персонажей, и здесь чувствуется подосновательная селекция материала, поиск пластической выразительности.

На снимках Корешкова запечатлены хорошие, умные лица. В них есть та спокойная, несуетная уверенность, которая обычно характеризует хозяев своего дела. Это люди, которые могут представлять от имени поколения.

На известном снимке «Прораб» человек в тупике на секунду оторвался от нахих-то сводок, взглянул прямо в глазок камеры, сейчас снова уйдут в дело. И мы понимаем, до какой степени поглощен он этим своим делом, как оно лично ему важно — огромное общее дело.

Все предельно просто. Никаких декоративных украшений, сообщивших бы такому снимку необходимый пафос. Этот снимок — обобщение. И автор с полным правом назвал его не конкретным именем конкретного человека, а — «Прораб». Прораб, заметим еще раз, наших дней. Мы это чувствуем, знаем, хотя ничто в кадре не говорит о времени напрямую. Современность заложена в самом мироощущении героя.

На стреловатое Саяно-Шушенской ГЭС Корешков снял, в частности, Героя Социалистического Труда В. А. Позднякова у карты-схемы «Енисей — река элантринская». Обычный постановочный портрет. Репортер, конечно, позаботился о том, чтобы карта тут была. Но сколько органики в этом снимке, как он естествен. И как о многом говорит нам лицо человека. На поверку добиться вот этой абсолютной естественности в постановочном снимке, добиться отсутствия ходульной плакатности в плакатной по задачам композиции — труднее всего.

По сути дела Корешков работает как любой художник — он переосмысливает реальность и воссоздает как бы ее концентрат, ее типизированный образ. Он научился преодолевать, если нужно, конкретность фотографии и стал в пространстве снимка полновластным хозяином — искусством обобщения, красками, которые позволяют ему внести строго необходимую дозу этого обобщения, он владеет с нечасто встречающейся свободой. Это, между прочим, свидетельствует не только мастерства, но и уровня мышления фотожурналиста. Практически во всех его снимках присутствует многослойность содержания, непосредственная фактура материала непременно выводит нас на просторы некоего обобщающего смысла. Но что же тогда оберегает фотомастера от той самой ходульной плакатности, от искусственной «лучезарности», так часто портящей снимки, их обобщение претягивающе?

Корешков иногда не изменяет честному взгляду на жизнь. Он — реалист. Его герои могут являться нам без парадной одежды и отнюдь не с «парадным» выражением лица. Мы видим их состояние, мы понимаем, что работа их нелегка, мы ощущаем в кадре следы их трудовой биографии, в лучших снимках — их человеческую судьбу (засмотритесь в кадр, который Корешков назвал «Мечта» — чувствуешь настоящее внутреннее напряжение).

Другая краска, которой охотно пользуется фотомастер, — романтическая. Это чувство почти неотвратимо овладевает фотографом, когда его герои — молодые, когда жизнь еще только начинается и человек чувствует в себе силы пройти ее уверенно

и красиво. Запомнились кадры, сделанные Корешковым в заводском цехе — стоит молодой рабочий, крепко расставив ноги, — как поется в песне: «И все вокруг — мое!» Или снимок «Аппаратчица» — девушка с лицом удивительно чистым и одухотворенным, в той же позе хозяйни своей судьбы, словно это сама юность вышла принимать эстафету большой жизни. Или еще один кадр: «Первая борозда», сделанный в кабине трактора: совсем зеленый еще парнишка впервые тронул с места эту чудо-машину, и целая гамма чувств смешалась на его лице — и поглощенность этим наивно важным делом, и пусть неловкое, но настоящее счастье. За его плечом — старший товарищ, опытный тракторист, наставник. И тоже хочется вглядываться в это лицо, тоже можно читать его.

Момент реальности складывается в тему. Фотограф не просто «ловит» мгновения — он ведет свой рассказ. Запечатлеть жизнь — для него способ о жизни думать. Немудрено, что Валерий Корешков довольно быстро почувствовал тесноту рамок единичного кадра и потребность развернуть, продлить свой рассказ. Так родились серии, в которых он стремится кадр за кадром последовательно проникать на новый уровень сюжета, темы, материала. Тут возникает новое качество фотографии, и новые ее возможности открываются в этой попытке сблизить светоплюс с методами литературы, кинематографа, музыки, дать статичному фотосюжету динамику и развлекательность.

Несколько лет назад журнал «Советское фото» решил провести эксперимент: родилась мысль проследить работу фоторепортера в самом ее процессе, когда результаты еще невозможно предсказать. И тогда, едва ли не впервые в своей практике, журнал предложил фотожурналисту поработать над темой — специально для «Советского фото». Это был Корешков. Тема была взята самая трудная и необходимая — производственная. По командировке редакции фотожурналист вылетел на Саяно-Шушенскую ГЭС, первая очередь которой в те дни готовилась к пуску.

Фотосерия была снята, многие кадры из нее впервые увидели свет в «СФ» и дали возможность размышлять о танствах формирования темы, о подготовительном периоде работы, о творческой лаборатории фоторепортера.

Это была серия, насыщенная внутренней динамикой — независимо от того, что многие ее герои запечатлены в статике. Это была серия, в которой умно сочетались чистый репортаж с постановкой, планат — с лирикой.

Валерий Корешков много снимает сегодня для литовской газеты «Тваса», печатается в основных изданиях. Снимки мастера известны за рубежом, получили целый ряд премий на международных выставках и фотоконкурсах.

И самое, быть может, важное — он асерьез, последовательно и увлеченно разрабатывает тему труда.

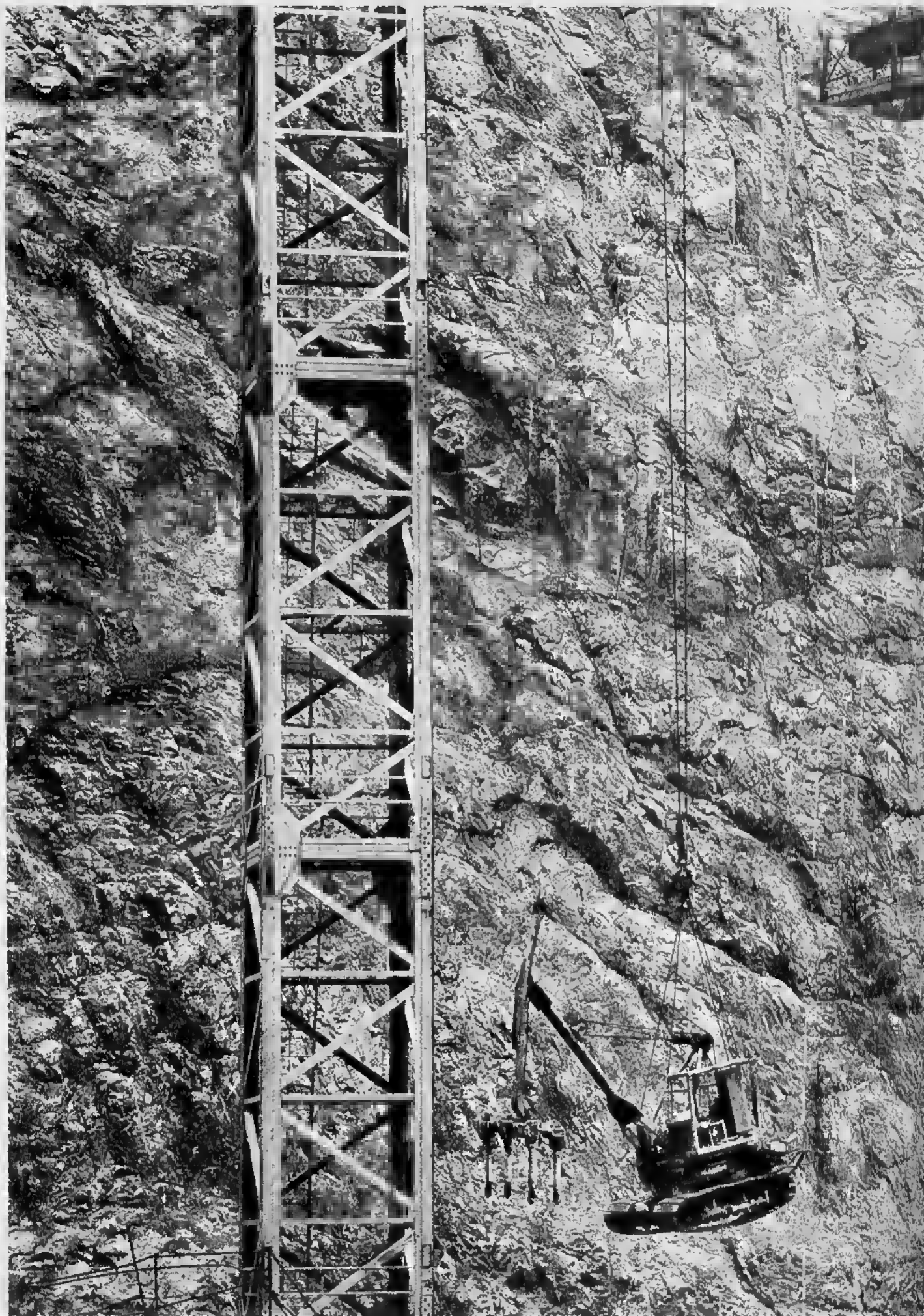
Выбор этой нелегкой для фотожурналиста темы не случаен. Его привлек к ней глубокий интерес к человеку. Ведь где еще, в нано области жизни люди способны раскрываться так полно?



ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА В. А. ПОЗДНЯКОВ



АППАРАТЧИЦА





СИБИРЬ ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ



ПЕРВАЯ БОРОЗДА



ПИСАТЕЛЬ И ЖУРНАЛИСТ АЛЬБЕРТАС ЛАУРИНЧЮКАС



ПРАЗДНИК ПЕСНИ





Олег Николаев Возвращаясь к напечатанному...



Пристальное внимание уделяют сегодня наши газеты и журналы большим переменам, происходящим в аграрной сфере, проблемам современного села. Среди фотожурналистов, много и интересно работающих над сельской темой, — репортер журнала «Советский Союз» Владимир Лаграиж, призванный мастер психологической жанровой фотографии.

«С самого начала своей журналистской деятельности и по сей день я езжу на село довольно часто и, надо сказать, охотно, — рассказывает В. Лаграиж. — Вкус к таким съемкам привил мне еще в Фотохронике ТАСС мой учитель Николай Александрович Кулешов — большой знаток сельской темы. Я довольно скоро понял, что снимать трудно везде, но на селе — еще и приятно: находишься в постоянном общении с природой, глаз радуют непривычные для горожанина ритмы пейзажей, да и сами люди, живущие и работающие «на земле», как-то более открыты, естественны. Последнее особенно важно, так как для меня главный смысл репортерской работы — «охота» за теми редкими состояниями человека, когда раскрывается, становится зримым его внутренний мир».

Командировка на Смоленщину, а село Никольское, в колхоз имени А. Н. Радищева была задумана как своеобразное «возвращение к напечатанному»: первый репортаж В. Лаграижа из этого хозяйства «Советский Союз» опубликовал 12 лет назад. Теперь стояла задача показать, как изменились за прошедшие годы и облик села, и сами сельчане.

Владимир Лаграиж признается, что перед началом большой съемки он всегда, если позволяют обстоятельства, «вжигается в натуру», разговаривает с людьми, а затем, наедине с собой, старается выстроить логическую схему материала, иметь подробный съемочный план, и даже мысленно прорисовать будущие кадры.

Три дня ходил он с камерами по улицам, смотрел, живкомился с сельчанами. Снимал очень редко и лишь отдельные фрагменты деревенского быта. Но в результате в журнальный материал, оживив и «утеплив» его, вошло несколько таких снимков-заставок: петух на деревенском крыльце, топор и нарубленные дрова, птицы, сидящие на телеграфных опорах... В разработке сюжетов и поиске героев репортажа В. Лаграижу повезло — в это время в колхозе закончилась посевная и все население собралось на праздник. Здесь удалось журналисту встретиться и поговорить по душам с самыми разными людьми, много нового узнать об их жизни, о де-





ФОТО ВЛАДИМИРА ЛАГРАИЖА





лах колхоза. После праздника записная книжка была полна интересными сведениями, адресами и краткими характеристиками «действующих лиц» его фотографического сценария.

Конечно, фоторепортер не прошел мимо визуальной очевидных преобразований. Снимал и широко заасфальтированные улицы, и двухэтажные со всеми удобствами коттеджи колхозников, и современные производственные корпуса, и новую технику, и строительство животноводческого комплекса. Но для этой публикации он отобрал другие, жанровые кадры, воссоздающие лирический образ села.

И оказалось, что даже в таких фрагментарных зарисовках явно проступают черты нового быта, что и в subtly живых сюжетах опосредованно сказываются социальные и экономические перемены. И не только в том, как «по-городскому» одеваются сегодня колхозники, а главное — в лицах людей, в их спокойных и уверенных улыбках, в достойной и вместе с тем раскованной манере держаться.

Были в работе над этим материалом и свои сложности. Так, некоторые удивительные, подсмотренные в жизни сюжеты В. Лагранжу пришлось снимать не по ходу действия репортажным способом, а используя приемы постановки. «Причины, по которым я был вынужден прибегнуть к режиссуре сюжетов, несколько, — объясняет фоторепортер. — Среди них и ограниченное время командировки, и, главное, особенности быта моих героев: днем жизнь в селе замирает — все в поле, на фермах, — и возобновляется лишь в сумерки, а они, понятно, не самое съемочное время».

Здесь надо оговориться, что, по мнению В. Лагранжа, репортерская режиссура требует от фотожурналиста и знаний, и особого профессионального такта. «Ставя» какую-либо ситуацию, надо сразу проверить — действительно ли она будет органична и естественна для данных людей, в данном месте. Иначе излишнее над матерьялом обернется потерей достоверности снимков, а значит, и читательского доверия.

И еще, работая над темой, репортер хотел показать, что, став современной, деревня не потеряла своей особой романтики. В новых домах, кроме газа, обязательно есть русская печь, и потому совсем не по-городскому пахнет в них хлебом и топленым молоком; по улицам, как и раньше, воображая себя лихими буденовцами, скачут мальчишки поить коней...

Александр Невский Срочно в номер...

Получив задание «СФ» подготовить материал о проблемах фотографического оформления местных газет и выбирая адрес командировки, я просмотрел подшивки нескольких областных газет — по своему фотографическому «лицу» они мало отличались друг от друга. По-настоящему интересные и примелькавшиеся снимки встречаются здесь не часто, не приходится говорить и о жанровом разнообразии. Приглянувшись нескольким жанровым портретам в газете «Волгоградская правда», я решил отправиться в Волгоград. Детально познакомившись с фотографическим оформлением этой газеты, понял, что проблем здесь немало, и они в какой-то мере типичны для многих областных, городских и районных газет. Естественно возникает вопрос — почему на двадцать «серых» фотографий в газете приходится только одна живая, нешаблонная? Почему редки на ее страницах такие жанры, как фоторепортаж, фотоочерк? Каким мыслят оформление своего издания работники редактора, секретариата, сами фотокорреспонденты? Какие требования предъявляет к фоторепортажам газета и какие — они сами к газете? Вот ответы на некоторые из этих вопросов.

В. Корнев, первый заместитель редактора: — Я считаю, что снимок в газете по смысловой и информационной нагрузке должен быть на уровне хорошей статьи или очерка. Добротное изобразительное решение, разумеется, необходимое условие. К сожалению, нашим фотокорреспондентам это не всегда удается, хотя люди они несомненно способные. В чем тут причина? Думаю, что в первую очередь — в вечном газетном «голоде»: ежедневно в номер требуется ставить 5—8 снимков, а то и больше. Основная часть их обычно идет «с колес» — достаточного запаса мы так и не можем накопить. По сути дела над изобразительным «лицом» газеты работают три фотокорреспондента — один штатный и два «договорника». Авторский актив у нас, увы, слабее, и рассчитывать на него особенно не приходится.

Так что девиз «Срочно в номер!» у нас в повседневном обращении. Фотоочерки и репортажи появляются разве что только в праздничных номерах...

А. Афанасьев, ответственный секретарь: — Над хорошими снимками надо поработать, а у наших фотокорреспондентов зачастую такой возможности нет. Допустим, идет сенокос, — мы должны чуть ли не в каждом номере давать об этом информацию. Вот и приходится иной раз, чтобы хоть как-то оживить полосу, ставить снимки, даже если они и однообразны, и недостаточно яркие. Репортеры порой обижаются, что мы «режем» снимки. Почему это происходит? Да потому, что фотоматериал сдается слишком поздно, когда уже нет возможности поработать над версткой. И все-таки для интересной фотографии мы всегда найдем в газете хорошее место. Сложности и с внештатными авторами — люди, желающие снимать для газеты, есть, а вот учесть их некому. Фотосекция областной журналистской организации крайне редко проводит фотоконкурсы, и еще реже семинары для начинающих фотожурналистов. Думается, что именно фотосекция должна заняться серьезной подготовкой молодежи, увлекающейся фотографией, привлечением любителей к фотожурналистике. К нам в город часто приезжают опытные фотомастера из столичных изданий, следовало бы этим пользоваться, организовывать встречи с более опытными коллегами, обсуждения работ начинающих авторов.

В. Мипокин, заведующий отделом фотоиллюстрации: — В свое время при редакции нашей газеты действовал фотоклуб, однако с уходом его руководителя дело заглохло. Наверное, есть в этом и наша вина. Вообще в последние годы мы слишком мало уделяем внимания подготовке авторского актива. Да и работа наших фотокорреспондентов не находит должного отражения на летучках, творческих совещаниях. Раньше была традиция — проводить прямо в редакции фотоконкурсы, дискуссии о газетной фотогра-

фии, — теперь все это забыто. Редко случается, чтобы интересные снимки оказались на доске лучших материалов, были отмечены премией. Да и не проводились читательские фотоконкурсы, а ведь они позволяли выявлять новые имена, «искать таланты».

В. Болотин, внештатный фотокорреспондент: — Проблем у нас немало. Одна из главных — отсутствие в газете бильдиредатора, человека, который профессионально и толково разбирается в фотографии, умеет не только браковать снимки, но и подсказать фоторепортеру, как интереснее можно снять ту или иную тему. В областных газетах снимки отбирают работники секретариата, у которых чаще всего задача одна — «забить» номер. Говорят, что о вкусах не спорят, но иной раз с ними очень хочется поспорить. Например, сделал я снимок переловой доярки, но не на ферме, а в колхозном саду, с дачей. На мой взгляд, работа удалась — «ухватил» характер чепухавки, и по композиции, колориту, световой гамме — вроде порядок: цветущие яблоньки, милые детские лица, героиня поит мальчишку парным молоком... В секретариате — «а штатки!» дескать, эту, а не фото на первую полосу, в лучшем случае поставим его в воскресный номер на четвертую. Послал в центральную газету. Напечатали. Правда, не на первой полосе, а на второй...

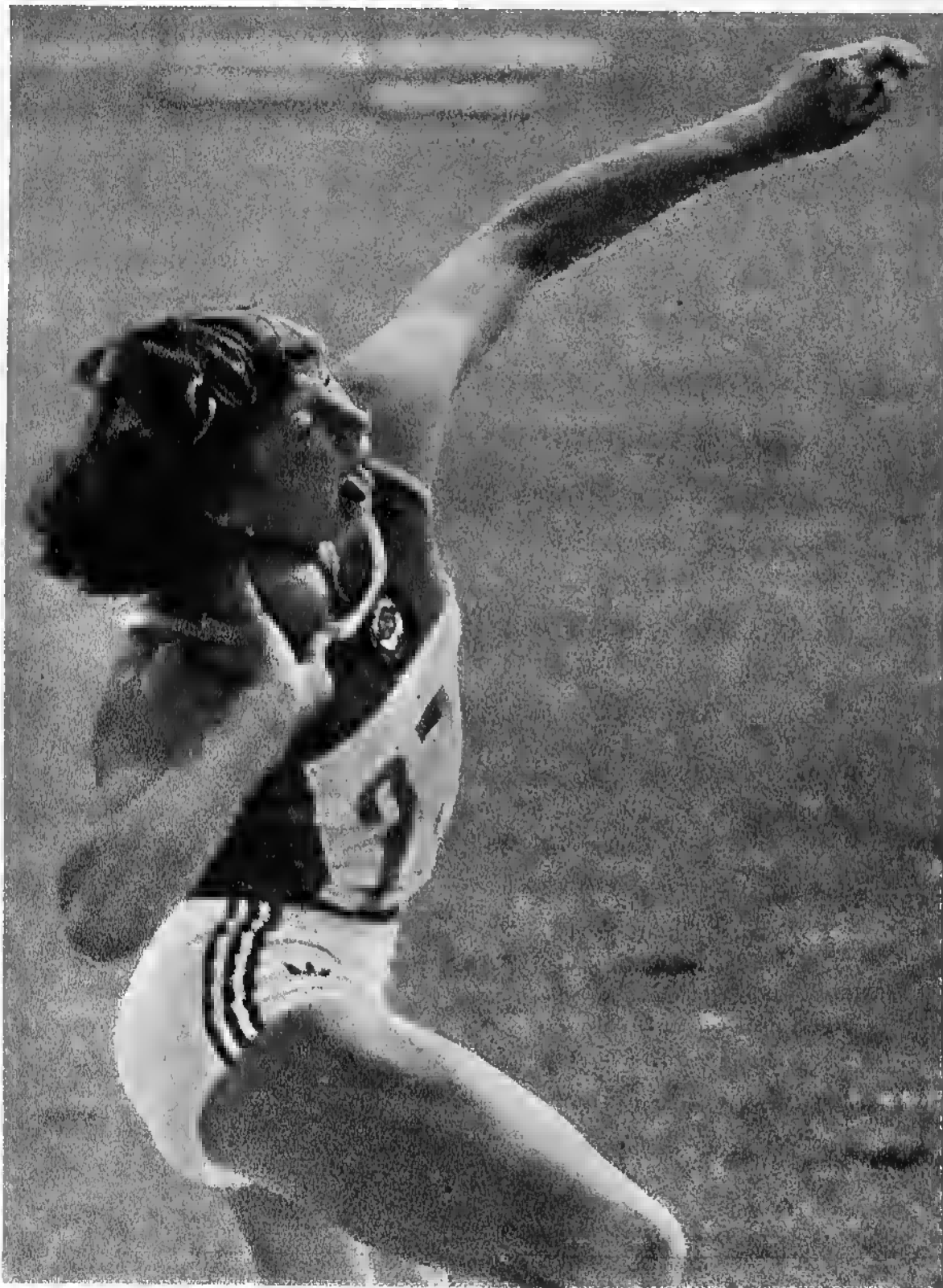
Г. Бисенов, внештатный фотокорреспондент: — Я не понимаю, как можно отклонять снимки с такой аргументацией — у нас, дескать, не «молодежка», это они могут себе позволить помудрить... Разве неожиданный по исполнению снимок не имеет права на существование в любой газете? Иной раз дело доходит до курьезов. Предложил однажды снимок егерь с белыми конями на фоне лесной дали. А мне говорят: «Все бы ничего, можно было бы к празднику леса дать его в номер, но только у тебя лошади получились выше человека — это плохо (!)». Все-таки и делю слушать снимок дали, но на последнюю полосу как эту. А я-то его делал как портрет прекрасного человека,

посвятившего свою жизнь лесу...

А. Яцикий, фотокорреспондент: — Как сделать «фотопицу» газеты своеобразнее, интереснее? Рецензентов на все случаи тут нет. Главное — не стоять на месте, искать, остро чувствовать жизнь. Хотелось бы, чтобы к нам относились с большим пониманием те, кто решает судьбу наших снимков, чтобы почаще шли на встречу, побольше давали возможности экспериментировать. Ведь газетная фотография — это не только ремесло, но и особого рода искусство. Наш брат-репортер любит порой посоветовать — нет того, нет другого, лаборатория плохо оборудована, техника устарела... Чаще всего мы этим оправдываем свои промахи, «холодные выстрелы», в результате которых появляются шаблонные снимки, отнюдь не украшающие газетную полосу. Жалуемся на нехватку времени, на повседневную текучку... Лично я за свои 35 лет работы в газете еще не встретил журналиста, который бы сказал, что у него времени а избытке. Такова специфика нашей профессии — постоянная оперативность. Но в конечном счете читателю совершенно не интересно знать репортерские «бляшки» — он хочет, получив утром газету, увидеть в ней то, что его волнует, в том числе и добротную фотографию, насыщающую глубоким содержанием...

От редакции. Высказанные в этом материале мысли и суждения касаются не только газеты «Волгоградская правда», которая, кстати сказать, иллюстрируется лучше многих других, — это общие заботы и тревоги любой из областных, городских, районных газет, причем здесь затронута только незначительная часть проблем фотографического оформления газеты, вопросов, стоящих перед коллективами отделов иллюстраций. Думается, что разговор этот заслуживает своего продолжения. Приглашаем принять в нем участие фотожурналистов, сотрудников секретариата редакций, а также фотолюбителей, аматюшно работающих в прессе.

Михаил Алексеев С трибуны стадиона



толчок

ФОТО ВАСИЛИЯ МАРКИНА

Словесный портрет фотографа нередко включает в себя упоминания о ипористости, предприимчивости, о способности раздвинуть толпу, дабы выйти на переднюю линию съемки.

Василий Никанорович Маркин почти начисто лишен таких качеств. Человек предельно скромный, спокойный, несуетящийся. Визуально даже как-то трудно представить, что этот внешне сугубо штатский человек командовал стрелковой ротой. Начал войну рядовым, кончил капитаном. Намалая, должно быть, внутренняя энергия таится в нем.

Разговор об особенностях характера и случаев, есть тут и фотографический подтекст. Фотолюбитель давно снимает спорт. Но обратите внимание: только с трибун. Многие любители правдами-неправдами добывают пропуск, повязки и получают возможность снимать в нескольких метрах от происходящих соревнований, рядом с фоторепортерами. И добиваются успеха. Скольких уникальных кадров мы — зрители лишились бы, не будь у любителей этих способностей.

Но что поделать, В. Маркин «пробиваться» не умеет и снимает сидя на трибуне. Здесь своя специфика.

Предоставим слово самому автору.

«Я всегда стараюсь приобрести билет в первые ряды. Верхняя точка «прижимает» спортсменов к земле и лишает изображение динамики. А для меня спорт — это прежде всего динамика. Потому я и предпочитаю снимать наиболее эмоциональные виды спорта, такие, как легкая атлетика, бокс, баскетбол, регби. Может быть, ошибаюсь, но в этом смысле меня мало волнуют плавание, стрельба из лука, футбол. Если бы я снимал, что называется, у кромки поля, тогда, вероятно, нашел бы и в этих видах спорта зыгрившие динамичные моменты.

Работаю исключительно объективом 300 мм. Все соревнования наблюдаю через объектив, не отнимая его от глаз. Появляется ощущение, будто сам непосредственно участвуешь вместе со спортсменами в их баталиях.



ОПОРНЫЙ ПРЫЖОК

РЕГБИ



ПОДАЧА



С другой стороны, мои снимки, поскольку я нахожусь на трибуне, — это взгляд зрителя, его точка зрения».

В. Маркин предпочитает жесткое кадрирование, диагональное расположение объекта в кадровом пространстве. Нередко ему приходится «рубить» границами кадра то, что обычно принято не трогать. Посмотрите, как решены автором фотосюжеты с метательницей ядра, гимнасткой, тиннисистом. Усеченные изображения, которые не так часто встречаются в практике спортивных фотографов. В ущерб законченности запечатленного движения, его красоте и пластике В. Маркин старается достичь прежде всего экспрессии. Хотя, согласен, и здесь, в изломанности линий, в смазке, есть особого рода красота.

«Часто говорят, что самое интересное в фотографировании спорта, — продолжает наш автор, — психология спортивной борьбы, внутренний мир спортсмена. Слов нет, такая съемка действительно заманчива. Но, находясь на трибуне, эту задачу решать чрезвычайно сложно. И поэтому — я повторяюсь — предпочтено динамическое изображение. Кому-то такой подход покажется «вчерашним днем» спортивной фотографии. Сегодня много говорят о так называемом «нерешающем мгновении», о том, что надо снимать спортсмена вие игры, и т. д. Я же не мыслю спортивной фотографии без передачи движения, пиковых ситуаций. Как говорится, каждому — свое...»

В. Маркин до войны активно занимался спортом.

И хотя четыре боевых ранения дали себя знать, со спортом он все же не расстаётся: на смену участию в соревнованиях пришло увлечение спортивной съемкой.

В. Маркин имеет более тридцати наград союзных и международных выставок. Вот уже десять лет инженер одного из московских заводов Василий Никанорович состоит в фотоклубе «Новатор», считает себя его воспитанником.

Членами клуба в разное время были многие известные мастера спортивной фотографии. «Новатор» регулярно проводит межклубные выставки этой тематики. Последняя была приурочена к XXII Олимпийским играм в Москве. Во многом благодаря богатой традиции спортивной фотографии в клубе и сформировался у В. Маркина свой творческий почерк.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Наедине с тишиной



Нет сейчас в стране издательства, занимающегося выпуском фотокниг, которое бы не старалось включить в свои редакционные планы издания, посвященные природе нашей страны — ее уникальным заповедным местам, ландшафтам.

Как правильно, за такую работу берутся истинно преданные и природе, и фотографии люди, готовые единого кадра ради вышагивать десятки километров в день, без дорог, в любую погоду, неся не только «груз» творческого замысла, но и многокилограммовую фотографическую аппаратуру, и походный кров — палатку, и минимальный «бортпак». Они с радостью примут любую помощь, а если такой не окажется, все сделают сами, затрачивая порой многолетние усилия ради того, чтобы в руки читателя попала достойная книга.

«Рождение аулкаяна» В. Гиппенрейтера, «Астраханский заповедник» Б. Машкова, «Волга» и «Я более всего люблю» Е. Кассина и М. Редькина, «Неринга» А. Суткуса... Невозможно перечислить все издания о природе, вышедшие в последние годы. И у всех примечательная судьба — уже в год выпуска они становятся библиографической редкостью. Отрадно, что к именам уже известных и уважаемых авторов прибавилось еще одно — имя Валентины Васильевны Школьной, книгу которого выпустило украинское издательство «Мистецтво» в 1982 году. «Наедине с тишиной» — так назвал автор свою фотопоэму

о Карпатском государственном заповеднике*. Не сразу и не легко стал В. Школьный фотожурналистом. В начале войны, еще совсем мальчишкой он добровольцем ушел воевать морским пехотинцем. Потом служил на Тихоокеанском флоте, работал кузнецом, шофером, слесарем, помощником машиниста паровоза. И, наконец, — фотография. Многие годы он не расстаётся с фотоаппаратом. Работая в периодической прессе, стал автором нескольких фотокниг. Как он сам рассказывает, была у него с детства мечта — встретиться с Карпатами. «Прошли годы, и вот, наконец, мечта стала явью — я пришел в Карпаты. Мои детские представления о меркантильном сравнении с увиденным. Я открыл для себя страну зеленых гор, буковых лесов, древних легенд и прекрасных людей...»

...Юный, весьма современный Лель в потрепанных джинсах сидит на заборе и самозабавно играет на самодельной свирели. Этот снимок дает своеобразный заповедь альбому. Спокойно вслушиваясь в бесхитростную мелодию, Природа у нас на глазах смеется, искрящееся серебро аевского потока на яркую лесную зелень изогнутого солнечного ландшафта... Сумрачный туманный осенний лес уступает место укрытым снегами стройным карпатским елям. Лучшее из этих поэтических фотографий художник и автор макета Борис Ушацкий «укладывает» на развороты. Пластично и изящно смотрятся хорошо продуманные, конструктивно решенные полосы альбома, хотя, на мой взгляд, многие ландшафты в книге неоправданно замальчены (кстати, из-за этого их не «вытянуло» и печать). Гораздо интереснее смотрелись бы данные крупным планом фрагменты: цветы, бабочки, кора деревьев и т. п. В альбоме мало таких снимков, а они всегда украшают издание. К сожалению, авторы поспешили и на снимки животных: перед нами так и не появился «хозяин» здешних мест — бурый мед-

ведь, о котором рассказывают во вступительной статье профессор С. Стойко и директор заповедника Д. Санк. Несомненно, съемка животных, птиц, насекомых — дело трудное, но, «взявшись за гуж»...

Валентина Школьная выступает в фотокнижке как человек пишущий. В его литературных зарисовках мы находим размышления над увиденным, легенды, бытующие в Карпатах, — все это обогащает книгу своеобразным национальным колоритом. Жаль только, что в ней мало фотографий, показывающих уклад жизни трудолюбивых гуцулов, о которых автор пишет. Портрет девочки в начале и небольшой снимок старика с трубкой — в конце, вот, пожалуй, и все «спущателю» юного музыканта, так прекрасно оттеняющего и оживляющего тишину своей мелодией.

Правильно отметить, что двадцатипятилетний тираж альбома напечатан головным предприятием республиканского объединения «Полнграфкинг» на хорошей бумаге, и хотя автор снимков предложил полнграфстам сложные для воспроизведения колориты и гамму цветов, производственные в целом справились с этой трудной работой. Держать в руках такой альбом — истинное удовольствие. Есть в книге небольшое незанятое белое пространство, обведенное тоненькой рамкой. Здесь было отведено место редчайшей красоты цветку — здельвейсу альпийскому. Но сегодня он стал редкостью, и автору так и не удалось его сфотографировать. Хочется пожелать Валентине Васильевне рано или поздно найти «свой здельвейс», ибо старая песенная заповедь гласит: кто ищет, тот всегда найдет!

Н. РАХМАНОВ

ФОТО
ВАЛЕНТИНА ШКОЛЬНОЙ

ГОЛУБАЯ СКАЗКА

* «Наедине с тишиной». — Киев, Мистецтво, 1982.



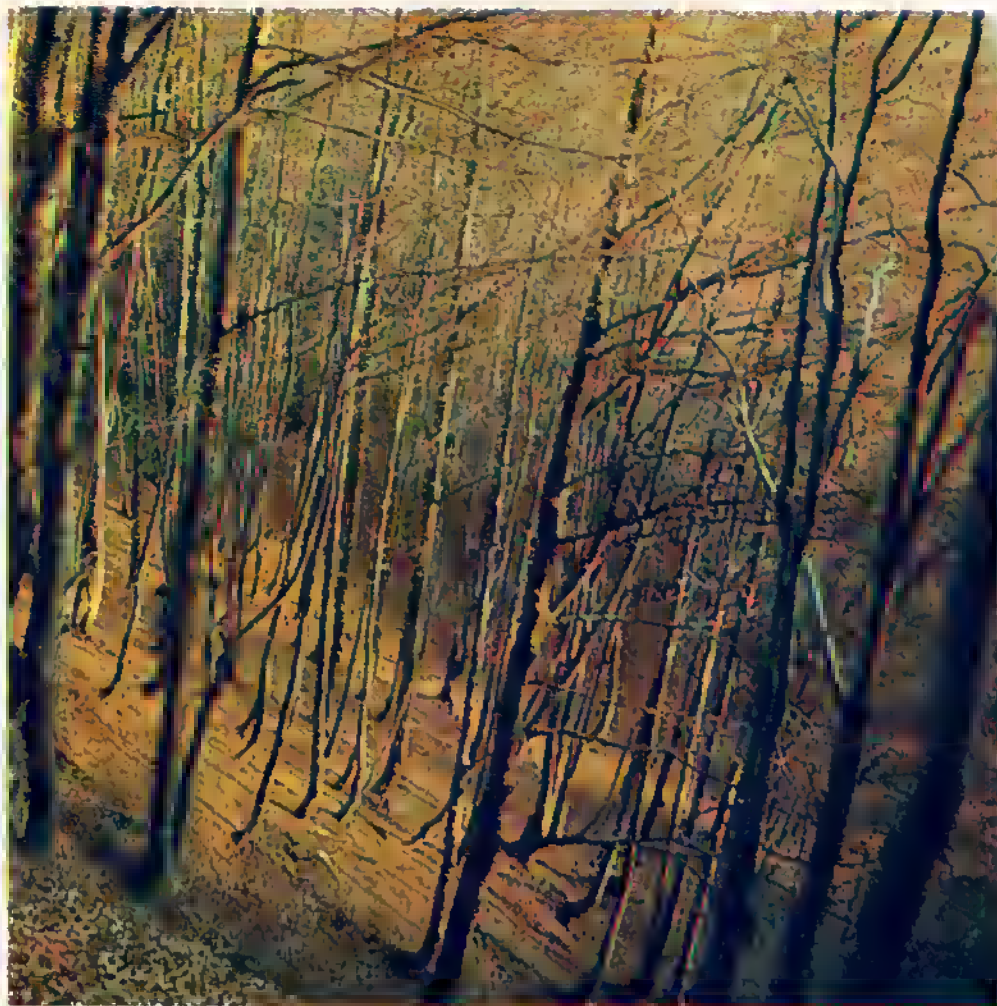


ЛЕСНОЕ ОЗЕРО



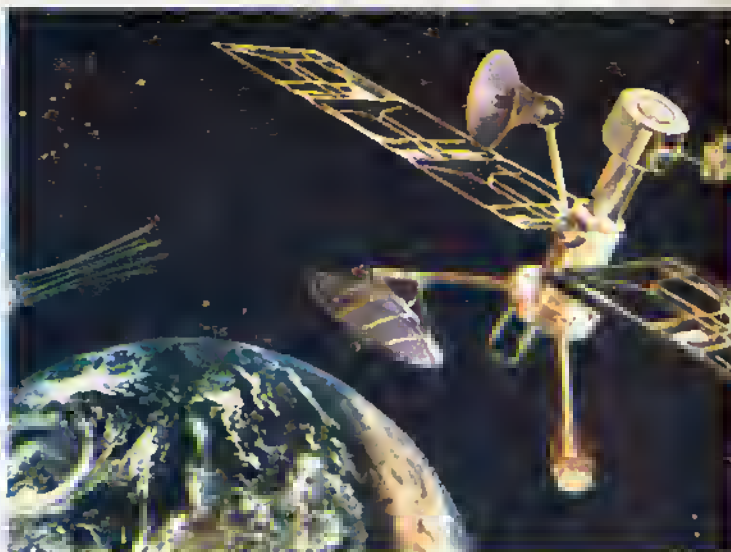
НАД КАРПАТСКИМИ
ПРОСТОРАМИ

ЛИСТЬЯ ОБЛЕТЕЛИ...



АЛЬПИЙСКИЙ ЛУГ

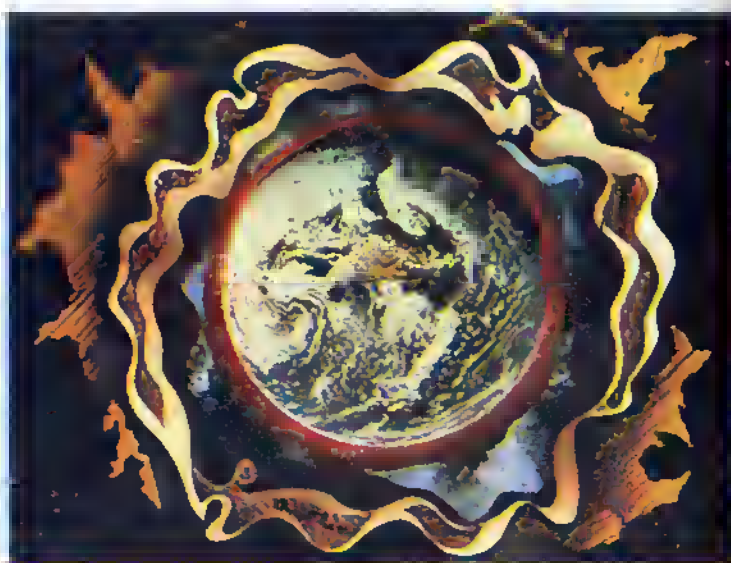




ФОТОКОЛЛАЖИ ОЛЕГА ГРАЧЕВА



ИЗ СЕРИИ «БУДУЩЕЕ СРЕДСТВ СВЯЗИ»



Олег Грачев **Мой коллаж**

В наше время многие люди занимаются разного рода собирательством: коллекционируют марки, виньетки, монеты, этикетки, предметы домашнего обихода. Я собираю иллюстративное «вторсырье»: фотографии, репродукции картин известных мастеров, шрифты и другую печатную продукцию из журналов, каталогов, рекламных проспектов и даю этому материалу возможность проявить себя еще раз, но уже в другом качестве. Из частиц пестрого, мозаичного «сырья» складываю, образуя свой микс — реальный и фантастический, тревожный, грустный, веселый — называется он коллажами. У коллажа есть своя, пусть небольшая, но история, своя громкая именная. Мое признание в принадлежности к технике коллажа полностью соответствует высказыванию чешской художницы М. Манцовой: «...этот прием предоставляет мне большую свободу в обращении с реальными объектами, независимо от их настоящей (физической) сущности, и позволяет перегруппировывать их в целях создания новых взаимосвязей» (Ревя «Фотография», 1973, № 3). Очень близок к коллажу фотомонтаж, у которого тоже своя история, свои классики: Родченко, Лисицкий, Хартфилд... Коллаж и фотомонтаж часто путают. Однако, как пишет в книге «Модели политического кино» С. Юткевич, технологическая разница между ними ясна: «Коллаж предполагает композицию из ничем не ограниченных по фактуре материалов; фотомонтаж, наоборот, сознательно строит свою изобразительную систему только из элементов чистой фотографии». Как я пришел к коллажу? Я никогда не умел хорошо рисовать. Поэтому искал иные пути самовыражения: выжигал, выпиливал, собирал причудливые корки и ветви, конструировал мебель для дома. Но более всего меня захватила оформительская работа в стенной газете научного студенческого общества во время учебы в МГПИ. Иллюстрировалась наша газета монтажным способом. Стимулировал меня в этом деле журнал «Зна-

ние — сила», которым в 60-х годах не только зачитывались, но и «засматривались». Оформлялся журнал в основном в технике коллажа. Читателям даже предлагалось присылать свои коллажи на определенную тему на конкурс журнала.

Тогда-то мне и захотелось сделать что-то самостоятельное. Толчком послужил прочитанный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Возникла идея отразить фантастическую и одновременно реальность происходящих в романе событий в технике коллажа, которую я еще только осваивал. Темой первой иллюстрации к этому произведению послужила встреча главных героев, ее предопределенности. Из фрагментов фотографий строилась улица, подбиралась и располагалась персонаж. Мне было трудно судить о том, что получится, но, подбадриваемый друзьями, я продолжил свои поиски. Это были разные работы: иллюстрации к произведениям Булгакова, к повести «Маленький принц» Энзюлеры, к стихам русских и советских поэтов, коллажи-посвящения, плакаты, юмор... И во всех работах доминировал фотографический материал. Мне советовали кому-то из ведущих людей показать работы, но я еще не очень верил в свои силы, хотя отдельные «выходы» (например, показ в театре на Таганке серии работ и «Мастеру и Маргарите») уже были.

Припоминаю, как однажды зашел в московский фотоклуб «Новатор», имея с собой несколько коллажей, и угодил в план нелюбых мероприятий по разделу «У нас в гостях». Вечер в «Новаторе» получился, по-моему, интересным. Были и похвалы, было и неприятие коллажа. Досталось мне за перенасыщенность некоторых работ деталями, за неточность их использования. Мои оппоненты к слабым сторонам коллажа относили зависимость автора от матрицы.

Для своих работ я вообще ничего специально не снимаю. Работа над коллажем начинается с отбора иллюстративного материала. Иногда ее предваряет рисованный эскиз, в котором

главный анкет делается на композиционном решении темы, наилучшим образом раскрывающем содержание. Эскиз может быть приблизительным, подвергаться изменениям, уточнениям. Размещение и компоновка подготовленного материала, пожалуй, — самый интересный, захватывающий, непредсказуемый до конца процесс. Найденные элементы решения темы слегка «дозревают», и, если они не спорят с соседними элементами, остаются на месте. По завершении «монтажных работ», которые могут длиться от нескольких дней до нескольких месяцев, производится поэтапное приклеивание на подрамник, лист фенеры или оргалита всех элементов готового коллажа. Представленные здесь работы являются «чистыми» коллажами, выполненными без всякой подражательности, лессировки. Тематическая направленность их не случайна. Как известно, в 1983 году объявлен ЮНЕСКО «Годом коммунизма». Для демонстрации в Советском павильоне в Женева на Международной выставке средств связи «Телеско-83» Министерством промышленности средств связи (где я работал художником-дизайнером) был подготовлен слайд-фильм, в котором использовано несколько моих коллажей. Коллажи приемлемы в оформлении интерьера учреждений с учетом их специфики. Коллаж может использоваться при иллюстрировании литературных произведений, «предрасположенных» к такой технике. Коллаж, на мой взгляд, заслуживает широкого применения и при создании политических карикатур, а мультипликация, для оформления телевизионных передач...

«Тысячеликая секунда»

Баннинское издательство «Иштыг» («Свет») выпустило в свет фотокнижку «Тысячеликая секунда». Автор — Тофин Шахвердиев, режиссер «Мосфильма».

Тысячи нитей связывают кино с искусством фотографии. И потому неудивительно, что режиссер кино взял в руни фотонамеру. Работа в кино такова, что много приходится видеть, встречать интересных людей, наблюдать необычайные ситуации.

Так появилась эта книга. Откроешь ее и как бы оуишься в теплый и нежный мир детства, брызжущий весельем, светлым и беззаботным. Подложив под голову колесо от старой телеги, лежат, утопая в луговых цветах, двое мальчишек.

Динамичная фигура маленького «морского волна», шустрая девочка призывно машет руками, на лице ее — восторг, и лукавость. Юмор Тофика Шахвердиева добр и мягок. Кажется, что герои его снимков специально поджидали фотографа, чтобы «изобрести» новую-нибуду смешную ситуацию.

Своеобразна и «портретная галерея» Т. Шахвердиева. Отрадно, что, стараясь довести до зрителя характер человека, его мироощущение, фотограф не стремится к внешним эффектам, сиюминутным ранурам, он умеет схватить в мгновение выразительную мысль, свое отношение к происходящему. В статье «Тысячеликая секунда», опубликованной несколько лет назад в журнале «Советское фото», Ари Вартанов так определил важные стороны творчества Шахвердиева: «...по природе наделен остротой видения жизни и вместе с тем склонностью к анализу увиденного. Фотографируя в далеких экспедициях необычный жизненный материал, режиссер акцентировал в нем, осваивая новую для себя пластину, жил, как он сам признавался потом, «предчувствием будущих надруг»...

Доброе и печальное, серьезное и смешное — в его лучших фотографиях, составивших эту книгу, дают представление о широте интересов автора.

Б. ЛЯШКО

* Тысячеликая секунда. — Баку: Иштыг, 1983.

Фотореликвии — памятники истории



НА ВСТРЕЧЕ В РЕДАКЦИИ

Состоялся очередной «Фоточетверг» «СФ». На этот раз коллектив, редколлегия и авторский актив журнала беседовали с работниками государственных архивов, центральных музеев, с обладателями частных коллекций. Обсуждались проблемы собирания, хранения, исследования и реставрации снимков, широкого использования их в культурно-просветительной деятельности. Выступавшие подчеркнули, что фотодокументы — эти бесценные памятники нашей истории и культуры — еще недостаточно используются в пропагандистской работе. Из архивов часто берутся материалы, уже хорошо известные по публикациям в печати, на телевидении, по выставочным экспозициям, а кадры, не столь известные, хотя и не менее содержательные, остаются без движения. В доказательство приводились названия уникальных снимков, сарий, изображений выдающихся людей, важнейших событий, имена забытых фотографов. Так, например, некогда не публиковались некоторые изображения декабристов, восстановленные реставраторами дагерротипы, сюжеты которых связаны с жизнью и деятельностью А. Герцена; малоизвестные портреты Л. Толстого, И. Тургенева; цветные изображения, выполненные Л. Люмье; отдельные снимки вооруженного восстания 1905 года и другие. В ближайших номерах журнала подробнее познакомит читателей с фоторепликациями государственных архивов, частных коллекций, расскажет о судьбах уникальных фотодокументов. А сегодня мы публикуем ряд выступлений, прозвучавших на встрече в редакции.

В. Борисова, Центральный Государственный архив кинофотодокументов СССР: — Самому старому из хранящихся у нас фотодокументов — 128 лет. Это «Северная поляна» 1855—1856 годов. На три года моложе его альбомы видов Москвы и Тифлиса. Мы храним уникальные фотографии русско-турецкой и русско-японской войн, большую коллекцию фотодокументов о Февральской революции, около 90 тысяч единиц хранения составляет фонд документов о Великой Отечественной войне. Сотрудники архива исследуют снимки, занимаются их научным аннотированием, собирают как можно больше снимков отдельных фотографов, изучают их творчество. Красногорский архив — облада-

тель редчайших авторских коллекций С. Лавицкого, М. Дмитриева, П. Оцуца, Н. Свицова-Паолы, М. Альперте, Б. Кудрярова, Г. Петрусова и других. Такие, например, мастера, как П. Новицкий, П. Трошкин, С. Струнин, много потрудились в фотожурналистике, но их работы мало известны широкому зрителю, так как оказались рассеянными по различным мало доступным хранилищам. Мы сделали репродукции в других архивах и теперь имеем достаточно полные их коллекции, по которым можно подготовить специальные публикации. Мы за бережное, внимательное отношение к каждому фотодокументу, и каждому фотомастеру, за широкое распространение все новых и новых сюжетов.

Т. Сабурова, Государственный исторический музей:

— Наш музей готовится отметить свой вековой юбилей. За 100 лет он накопил огромное количество исторических материалов. Одно из почетных мест в его собраниях занимают фотодокументы. Их насчитывается около 130 000. Это дагерротипы, негативы и авторские отпечатки. На фотографиях — конкретные события, люди. Не серебряных пластинок, коллодионных отпечатках — галерея портретов выдающихся деятелей русской науки, искусства, культуры. Заслуживают внимания пейзажи и снимки этнографического характера. Большую ценность представляют виды тех архитектурных и исторических памятников, которые не сохранились до наших дней.

В свое время к нам перешел архив Русского фотографического общества в Москве, выставочные фотографии А. Карелина, С. Саврасова, Н. Петрова, Б. Пашкевича, П. Деметьева, З. Виноградова и многих других выдающихся мастеров отечественного фотоискусства.

Над какими проблемами мы работаем? У нас хранится много безымянных сюжетов и мы пытаемся решить задачу их расшифровки, пробуем установить авторство, имена лиц, запечатленных на снимках, идентифицировать события. Хотели бы привлечь и этой исследовательской деятельности историков фотографии, литературоведов, искусствоведов. Пробуем также решить проблему защиты оригиналов от физического старения, проблему их консервации и реставрации. При музее создана группа факсимильных копий для экспозиций. Недавно эта группа проделала первые успешные опыты по восстановлению полностью утраченных изображений на дагерротипах, возвратив к жизни ряд ценных для истории сюжетов.

Л. Дейкина, Политехнический музей:

— Мы собираем в основном памятники техники. Поэтому старинные фотоаппараты, принадлежности к ним, лабораторное оборудование, негативы и позитивы — как первые попытки получения изображения на различных материалах — нас очень интересуют. Первые дагерротипы, первые мокроколлодионные отпечатки, первые цветные фотографии, фотонизображения на камне, металле, дереве, ткани — все, что связано с конкретным периодом в развитии фотографической технологии, мы собираем и бережно храним. В отделе фондов у нас значится 147 фотопредметов. Среди них — первая гелнография, выполненная в 1824 году французским изобретателем Ж. Ньепсом («Портрет шалонского епископа»); калотипия, выполненная английским физиком Ф. Тальботом в 1834 году; первые негативы на промасленной (восковой) бумаге, полученные Рншебуром; отпечатки на солях железа Д. Гершеля и многое

другое. Большая часть поступивших в музей работ с автографами изобретателей и рукописными объяснениями техники их выполнения.

Музей располагает также значительной коллекцией фотокамер, начиная с камер-обскуры и кончая последними образцами фотокамер советского производства. В ближайшее время мы откроем зал, посвященный истории советского фотоаппаратостроения, где расскажем о вкладе, внесенном в разработку фотоаппаратов русскими и советскими учеными, изобретателями, членами фотографических и технических обществ, сотрудниками научно-исследовательских и проектных институтов.

Т. Поповкина, Государственный литературный музей Л. Н. Толстого:

— Я непосредственно занимаюсь коллекцией любительских снимков, на которых запечатлены Л. Н. Толстой. Первым публикатором, опубликовавшим начало этой коллекции, был сам писатель. Свой автопортрет он сделал в 1862 году. Подлинник хранится в нашем музее. На нем надпись, сделанная Софьей Андреевной: «Сам себя снял».

Я могла бы рассказать много интересного об этих портретах. Но меня просили привести только совершенно неизвестные читателям фотографии. Такие снимки есть! Они сделаны Софьей Андреевной. Они не были известны широкому зрителю, потому что это варианты распространения фотографий, но с техническим браком: что-нибудь на снимке оказалось не в фокусе или пошевелился при съемке. Но сами по себе эти снимки очень интересны. На них часто совершенно другое выражение лица у Толстого или его собеседников, чем на известных кадрах. И это дает нам дополнительную информацию о писателе.

Я сейчас готовлю статью о редких фотографиях Софьи Андреевны, которые в свое время она запечатлела испорченными и по техническим причинам не могли быть опубликованы, а теперь, благодаря труду художника-реставратора В. Молчанова, возвращены к жизни — их можно демонстрировать читателям и зрителям. Наш музей занимается собиранием и хранением фотографий. А вот с реставрацией дело обстоит хуже: различные ураганы неоднократно отказывали нам в просьбах реставрировать снимки. Музей обладает пятнадцатью дагерротипами. На одном из них — портрете любимого брата Толстого — Николая Николаевича — совершенно утратилось изображение. Поэтому, узнав, что Исторический музей берется за восстановление изображений и гарантирует качество, мы очень обрадовались. Надеемся с помощью коллег исправить пострадавшие экспонаты.

М. Голосовский, фотоколлекционер:

— Хочу сказать о фондах Государственного архива Горьковской области. Я был поражен, каким богатством он обладает. Там хранятся подлинники произведений А. Карелина. В Горьком я познакомился с его фотографиями предметов прикладного искусства — мебели, посуды, ковров, резьбы по дереву, вышивки, чекалки. Сделаны они с виртуозным мастерством. Впечатляет, например, фактурность, объемность рисунка на негативе, запечатлевшем сложной формы фонарь. К сожалению, негатив разбит, потрескался и сползла эмульсия. Больно было смотреть на испорченный шедевр. Но, может быть, с первыми удачными опытами реставраторов появилась надежда спасти и этот негатив? Сохранились в Горьком и негативы, изображающие народные типы и пейзажи Волги М. Дмитриева. Мы читали у С. Мо-

розова, как делались стеклянные негативы 30x40 см. Россияз его печатал. Но иногда видишь эти стекла «жнвьем», — невольно преклоняешься перед работоспособностью Дмитриева, его истинной любовью к истории, к русскому народу.

С. Гаранина, историк фотографии:

— Мне хочется поднять вопрос о письменных документах, посвященных фотографии. Они дают возможность не только глубже взглянуть в историю, но и внести новые аспекты в изучение нашего предмета. По заданию журнала мне пришлось работать в ирпунейших архивах Ленинграда. Там я убедилась, как тасно связана история фотографии с историей русского искусства, русской науки и техники, с историей всей культуры.

Готовясь к этой встрече, я попыталась хотя бы приблизительно прикинуть — какие же фонды содержат литературные источники по фотографии. И надо сказать, круг их довольно широк.

Так, например, в Центральном государственном историческом архиве СССР такие материалы имеются в фондах Канцелярии Совета Министров, в фондах Министерства народного просвещения России. В других его фондах есть протоколы заседаний фотографического отдела Русского технического общества. Они дают представление о развитии фотохимии и фототехники, об организации фотографических экспедиций в России, об участии русских фотографов в международных выставках. Там же хранятся описания инструкций фотоаппаратов, новых для того времени методов обработки черно-белых и цветных материалов.

Фотоальбомы, произведенные географами-путешественниками, исследователями Средней Азии, Восточной Сибири, Дальнего Востока, и сопровождающие их письменные документы хранятся в фондах Русского географического общества. В Пушкинском доме зарегистрированы и описаны специальные фотоиздания конца XIX — начала XX веков.

Отдел эстампов и гравюр Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина с самого возникновения собирал фотографические материалы и коллекции. Первое описание фотографических и фототипических коллекций этой библиотеки сделал в 1885 году В. Стасов.

Ценнейшие документальные источники представляют «Своды привилегий, выдаваемых в России». В них регистрировались все изобретения в области фотографии и кинематографии.

ФОТОПАНОРАМА

К 125-ЛЕТИЮ
М. ДМИТРИЕВА

Творчество известного фотографа-нижегородца Максима Дмитриева постоянно находится в поле зрения горьковской студии телевидения. Снимки М. Дмитриева появляются в серии передач «Мы и город». Автор сценария цикла преподаватель Горьковского государственного университета, мандат исторических наук Н. Филатова — прекрасный знаток творчества М. Дмитриева. Сейчас историк совместно с госархивом Горьковской области готовят первое издание фотоальбома, рассказывающего о творчестве фотохудожника.

Сегодня ни одна книга по истории земли нижегородской не выходит без снимков М. Дмитриева. Его фотографии помогают историкам, географам, краеведам, реставраторам, археологам, геологам, кинодокументалистам. Широко использовал работы Дмитриева горьковский режиссер Ю. Беспалов в своих фильмах «Что вам а этом Нижнем?» (об А. М. Горьком), «Волжские напевы» (о М. А. Балайреве), «Ты азойди, азойди, солнце красное!» (о Ф. И. Шаляпине) и других.

Недавно горьковчане познакомились с новой изобретательной документальной лентой студии телевидения «Остановись, мгновенье!». Это фотофильм о М. Дмитриеве. Были показаны его снимки, предоставленные госархивом Горьковской области и автором этих строк, собирающим работы М. Дмитриева около десяти лет.

К юбилею земляка-фотографа Горьковское областное управление культуры взяло на учет дом № 9 по улице Пискунова (бывшая Осыпная), в котором он жил и работал. Это здание включено в готовящийся сейчас к печати «Свод памятников истории и культуры Горьковской области». Дом будет взят под охрану государства, в нем предполагается открыть музей истории фотографии Паволожью.

М. ХОРЕВ

ВСЕ ОБ УРАЛЕ

Сначала звучал стих: главу из своей поэмы «Каменный пояс» читал Кирилл Шиншов, поэт, писатель, кандидат технических наук, доцент Челябинского политех-

нического института. Он уже давно ретует за создание большого туристского маршрута по знаменитым местам Урала. Приехал он и к фотографам. Встретил единомышленников. Так началась первая региональная встреча предсказателей фотолюбов Урала «Миасс-83». Собралась в Миассе энтузиасты фотоискусства из Челябинской, Свердловской, Пермской, Оренбургской, Курганской областей и Башкирской АССР — региона, у которого свое лицо — географическое, историческое, индустриальное. Фотолюбители задумали объединенными усилиями создать фотографический облик Урала. Программа эта — многолетняя, с перспективой.

Пробный «ионтур» уже сделан: из 16 илюбных коллекций сформирована первая передвижная экспозиция «Все об Урале». Отобрано 50 работ, которые и пойдут по «уральскому кольцу». 14 вернисажей будет у этой выставки. Ее примут Миасс (фотоклубы «Импульс» и «Ильмены»), Златоуст («Булат» и «Таганай»), Верхний Уфалей («Уфалей»), Сатма («Магнетит»), Магнитогорск («Калибр»), Стерлитамак («Горизонт»), Уфа («Урал»), Челябинск («Полет»), Пермь («Пермь»), Свердловск («Товарищ»), Курган («Горизонт») и Оренбург («Урал»). Маршрут рассчитан на три года. Цель экспозиции — пропагандировать фотоискусство среди населения, привлекать новых фотолюбителей в илюбы, в орбиту уральского содружества. Совет фотолюбов, который избран на этой встрече, будет планировать текущую деятельность, налаживать обмен информацией и опытом работы.

Участники встреч прослушали лекцию «Становление фотолюбительского движения на Урале», выезжали на съемки на озеро Тургай, где начинал свою деятельность известный фотолетописец дореволюционного Урала В. Л. Метенков.

Е. БИРЮКОВ

ВЫСТАВКА В СОВХОЗЕ

В фотогалерее подмосковного совхоза «Вороново» открылась персональная выставка известного со-

ветского фотожурналиста Георгия Анатольевича Зельмы. Были представлены исторические кадры первых пятилеток, репортажи военных лет, снимки, созданные в Узбекистане 20—30-х годов и в наши дни. На открытии выставки присутствовали рабочие и специалисты совхоза, отдыхающие близлежащих домов отдыха. Воливающий рассказ автора, присутствовавшего на вернисаже, о людях и событиях, запечатленных на снимках, с интересом был прослушан зрителями.

Т. СОЛОВЬЕВА

ИТОГИ МЕЖКЛУБНОГО ОБМЕНА

Подведены итоги IV межклубного обмена работ «Многоликие секунды», который проводил тираспольский фотолюб «Поиски». Места по кольцу «А» распределены следующим образом:

- I — таллинский фотолюб; II — запорожский фотоклуб; III — фотолюб «Парус» (Феодосия). Места по кольцу «Б»:
- I — фотоклуб «Товарищ» (Свердловск); II — фотолюб «Поиски» (Тирасполь); III — фотолюб «Киев». По авторским коллекциям:
- I — А. Лыков (Кишинев); II — П. Лангович (Таллин); III — Е. Компанийченко (Запорожье). Дипломами отмечены: Х. Лепиксон (Таллин), Д. Зюбрицкий (Одесса), А. Порошин (Калинин), М. Горшков (Феодосия), В. Зуев (Запорожье), М. Потыркин (Кишинев), В. Гойман (Тирасполь), А. Холодкович (Киев), И. Сажая (Сумгаит), А. Черей (Свердловск), А. Витковский (Тирасполь).

МАРШРУТЫ ВЫСТАВКИ

Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР была организована Всесоюзная выставка «Родина моя», посвященная 60-летию юбилею образования СССР. С экспозицией, которая с успехом демонстрировалась в нашей стране, познакомились также любители фотоискусства Болгарии, Венгрии, Чехословакии и ГДР. Выставка была составлена из 150 работ фотолюбителей всех союзных республик страны.

А. БИТЕВ

В. Магидов, Всесоюзный научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела:

— При огромном архивном хозяйстве нашей страны необходима координация деятельности всех учреждений, работающих с фотодокументами по различным аспектам.

Наиболее злободневные проблемы сейчас — обеспечение сохранности, учета и использования фотодокументов. Над их решением работают и специалисты нашего института. В 1980 году мы издали единый нормативный справочник — «Основные правила работы государственных архивов с кинофотодокументами». Рекомендуем сотрудникам архивов, музеев, издательства, журналистам, историкам и теоретикам фотографии пользоваться этим справочником в повседневной работе.

Просим читателей высказаться по существу затронутых здесь проблем, прислать редкие снимки. Лучшие из фоторепортажей будут воспроизведены на наших страницах.



«Глазами детей»

Красногорский ордена Ленина, ордена Трудового Красного Знамени механический завод совместно с редакциями журналов «Советское фото» и газеты «Пионерская правда» объявляют очередной конкурс детской фотографии («Глазами детей»). К участию приглашаются детские фотокружки и фотонизы, учащиеся средних учебных заведений.

Девиз конкурса — «Мир планете Земля».

Тематика конкурса: труд, быт, отдых советских детей, жизнь пионерских организаций, торжественные мероприятия, занятия спортом, канкулы школьников, красота родной природы. Каждый из участников может представить до 10 работ, с фотокolleктивы — до 30 работ форматом не менее 18×24 см и по одному контрольному отпечатку (13×18 см).

На обороте каждого снимка должны быть указаны: фамилия, имя, отчество, возраст автора, домашний адрес (с почтовым индексом), фамилия руководителя кружки, клуба.

По итогам конкурса будут организованы выставки детской художественной фотографии в Москве (в редакции журнала «Советское фото») и в Красногорске (в выставочном зале молодежной кинофотостудии «Зоркий»). Авторы отмеченных работ будут награждены специальными дипломами участников конкурса.

Для победителей учреждаются призы и дипломы.

За лучшую коллективную коллекцию снимков: первая премия — «Фотоаппарат» ФС-12 и диплом I степени; вторая премия (две) — фотоаппарат «Зенит TTL» и диплом II степени; третья премия (три) — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом III степени. За лучшие индивидуальные работы авторов до 14 лет: первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом I степени; вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени; третья премия — объек-

тив «Таир-11А» и диплом III степени.

За лучшие индивидуальные работы авторов от 14 до 17 лет:

первая премия — фотоаппарат «Зенит TTL» и диплом I степени;

вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;

третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

Учреждаются специальные призы и дипломы редакций журналов «Советское фото» и газеты «Пионерская правда».

Фотографии следует высылать по адресу: 143400, Красногорск Московской области, ул. Ленина, 56, фотоклассификация «Зоркий», оргкомитет конкурса детской фотографии не позднее 1 апреля 1984 года (по почтовому штемпелю отправителя).

Работы, присланные на конкурс, не возвращаются и не рецензируются.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Бифота»



Проводится очередная, восьмая по счету, Берлинская международная фото-выставка «Бифота». К участию приглашаются профессионалы и любители всех стран.

Принимаются черно-белые (от 30×40 до 50×60 см) и цветные (от 18×24 см) снимки. Фотографии могут отражать все сферы жизни. От автора принимается до пяти фотографий. Серия (до 6 кадров) считается за одну работу. На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название сюжета.

Работы следует высылать в редакцию «Советского фото» до 15 марта 1984 года. Учреждены дипломы, призы, медали. Все участники выставки получают каталог.

Внимательный взгляд

Читателям, внимательно следящим за фотографией в прессе, имя тбилисского фотожурналиста Шахвалада Айвазова уже знакомо. Его работы публиковались в «Комсомольской правде» и «Литературной газете», в «Пионерской правде» и «Неделе», он — лауреат международного фотоконкурса «Правды». И все же эта подборка снимков — дебют фотографа. Ведь каждый знает, что десять снимков, напечатанных в лоризи, остаются десятью картинками жизни, тогда как те же десять фотографий, собранных вместе, становятся своеобразным «автопортретом» человека, их создавшего. Когда внимательно рассматриваешь коллекцию работ неизвестного тебе автора, начинаешь складывать собственное представление о его творческой личности.

Каким же предстал перед нами Айвазов? В его «выставочном фонде» преобладают портретные и жанровые работы. Они привлекают психологической глубиной и точностью характеристик, какой-то сложной монументальностью. Невольно ожидаешь, что автор окажется многое повидавшим, степенным, умудренным годами и жизнью человеком. И потому при личном знакомстве с застенчивым, совсем еще молодым фотографом искренне удивляешься: откуда взялась у него эта весомость, крепкая основательность творческого почерка?

Думается, она идет у Шахвалада Айвазова от удумчивого, неспешного изучения своих героев, их повседневного быта, от того, что фотография для него не картинка, иллюстрирующая ту или иную тему, а способ осмысления жизни, язык человеческого общения со зрителем.

Родившийся и выросший в Тбилиси, он, как большинство фотографов, начинал с любительства. Первыми его успехами были победы на республиканских конкурсах юных фотолюбителей. Шло время, росло техническое мастерство Шахвалада. Он снимал все: пейзажи, натюрморты, портреты, жанр. Каждый, хоть раз побывавший в Тбилиси, понимает, какой богатейший материал дает этот город фотохудожнику. Но как легко здесь увлечься внешней экзотикой, и сколько

фотолюбителей, покоренных красотами старого города, своеобразием национальных обычаев и обрядов, навсегда осталось в плену чисто этнографической фотографии.

Айвазов же алекло другое. В любой ситуации, в любом сюжете самый броский и выигрышный антураж никогда не заслонял для него главного — человеческую индивидуальность. Ему хотелось рассказать, чем живуг сегодня, чему радуются, чем озабочены его соотечественники. Одним словом, его привлекали публицистические возможности фотографии, и, естественно, он мечтал стать фотожурналистом.

Шахваладу повезло: газете «Совет Грузии» срочно требовался фотокорреспондент. Но в газете повезло: Айвазов оказался прирожденным газетчиком — оперативным, мобильным, исполнительным. Он изъездил республику вдоль и поперек, его снимки рассказывали о металлургах и станкостроителях, хлеборобах и виноградарях, ткачах и чабанах. Одной из ведущих тем его творчества стала тема дружбы народов.

У Айвазова добрый и внимательный объектив. Любимой из его героев, будь то знаменитый на всю республику председатель колхоза или простой тбилисский старожил, прежде всего — яркая личность. Характерно, что даже сугубо жанровые зарисовки фотожурналиста на проверку оказываются информационными. И нам удается «подсмотреть», как пекут хлеб и празднуют новый урожай, как сушат грузинский табак и играют в нарды...

Недавно состоялся еще один дебют Айвазова — он вошел в дружный, профессионально сильный коллектив Фотохроники Грузинформы. А это — новый круг тем, новая еще более высокая ответственность: ведь аудитория, которую снабжают фотоинформацией тасовцы, — вся страна. Работать молодой фотожурналист умеет и любит, творческой индивидуальностью обладает, значит, путь к зрелищам фотографического мастерства для него открыт.

Л. УХТОМСКАЯ



ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА ИМЕНИ ОРДЖОНИКИДЗЕ
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА МИХАКО ОРАГВЕЛИДЗЕ



ИГРА В НАРДЫ

БАРАБАНИШНИК



ХЛЕБ

ХЕВСУРКА



Валерий Гуляев Объектив и архитектура

Существует мнение, что в художественной фотографии есть две темы: изображение человека и изображение среды, в которой он живет. Но поскольку окружающая среда не может быть ничем иным, как природой или средой искусственной, созданной человеком, то фактически двухтемье распадается на три темы. В данной статье сделана попытка расширить некоторые особенности «третьей темы» — архитектурной съемки и объяснить специфику восприятия архитектурных объектов с помощью законов самой фотографии как искусства, воспринимаемого визуально. Почему же фотография и архитектура? Ведь так различны материальные результаты творчества — выставляемый снимок и воплощенный в камне, бетоне и стекле замысел архитектора. Но, с другой стороны, в обоих случаях с выставкой или с экскурсией по городу с собой мы уносим образ увиденного. Фотография и архитектура предстают не как изображения на бумаге или сооружения, а как окна в мир, ограниченные в одном случае рамками кадра, в другом — рамками нашего зрения. Фотограф преподносит зрителю не эквивалент действительности, а эквивалент своей мысли. Но задачу такого же характера решает и архитектор, подчиняя в своем ансамбле второстепенное главной доминанте, связывая части здания в органическое целое. В этом смысле можно говорить о сходстве «архитектурной режиссуры» объектов и пространства и методов художественной фотографии. В любой книге по фотографии есть раздел, посвященный съемке архитектуры как документальной фиксации архитектурного сооружения. И в архитектуре уже достаточно хорошо разработаны методы использования техники фотографии¹. В то же время на уровне творческого контакта между архитектурой и фотографией еще только устанавливается. Интересные эксперименты, например, были проведены во Львовском университете по определению траектории движения глаза при рассмотрении архитектурных фоток кадров². Решающую роль в восприя-

тии фотографии и архитектуры играют особенности нашего зрения. Сейчас известно, что чувствительность к свету сетчатки глаза максимальна в центре и уменьшается к периферии. Угол четкого видения составляет около $1,5^\circ$ и соответствует так называемому «желтому пятну». Угол оптимального зрения — $52-60^\circ$, а максимальный угол бинокулярного зрения колеблется от 120 до 180° , в зависимости от цвета, яркости и других условий. То есть, человеческий глаз представляет собой одновременно нормальный объектив, «сверхширокоугольный» и мощный телеобъектив. По-видимому, в этом скрывается причина «необычности» снимков, сделанных «широкоугольным» и телеобъективом по сравнению с нормальной оптикой. Зритель, рассматривая фотографию в пределах угла оптимального зрения, видит изображенное на снимке пространство под совершенно другим углом. В одном случае — апрессовывает в рамки кадра «Фиш-ай» «суперперспективное пространство», в другом — «тапешин» выделяет из окружающего мира и увеличивает небольшой участок с перспективой, близкой к анометрии. Особую роль в восприятии играет сипут. Узнавание предмета, его оценка происходит при движении глаза вдоль контура объекта. Причем места перелома силуэтообразующей линии являются своеобразными концентраторами внимания. На них глаз задерживается больше³. Поэтому в двухмерных фотоснимках силуэт зачастую является ключом всей композиции. Исходя из этих основных психофизиологических особенностей зрения, можно сказать, что большую часть зрительной информации человек получает через центральное поле зрения, условно ограниченное углом 60° , которое можно назвать «видовым кадром». Понятие видового кадра как элемента потока зрительных впечатлений введено в работе Е. Л. Беляевой «Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия». Отмечается, что это понятие «во многом условно, так как движение глаз человека, возможность

изменить направление зрения расширяют границы кадра, однако эмоциональное воздействие именно «кадра», который человек видит прямо перед собой, является ведущим». Видовые кадры в архитектуре и фотографии имеют общие композиционные построения — уравновешенность частей, соотношение переднего и заднего планов, акцент и другие. Следует отметить их основные отличия: а) определенная условность архитектурного кадра и конкретность фоток кадра; б) фоток кадр предусматривает геометрическую перспективу, а архитектурный кадр, видимый непосредственно глазом, построен в перцептивной перспективе. Эти отличия проявляются в восприятии самого ближнего плана (до $2-3$ м) и самого дальнего (в перцептивной перспективе он увеличивается по сравнению с геометрической)⁴. Точка, где зритель впервые оторывается от видового кадра, называется «фиксированной точкой» — здесь человек временно останавливается взглядом, запоминая характерные черты видимого. Смена видовых кадров в фиксированных точках происходит, как правило, при лоаторе пути движения зритель, при изменении свойств окружающего пространства (например, при выходе из двора на широкую улицу). Понятие «фиксированная точка» объясняет во многом сходство видовых фотоснимков городов в различных фотоаппаратах, книгах, на открытках, в многочисленных архитектурных фотоальбомах. Следующим, более высоким уровнем восприятия является последовательность видовых кадров. К важнейшим характеристикам кадров видеоряда относятся экспозиция кадра (время его восприятия) и его эмоциональный потенциал (степень воздействия на сознание). Здесь мы вплотную подходим к фотографическим методам — сериям видовых снимков. Слайд-фильм удивительно похож по своему восприятию на ряд видовых кадров, где роль звукового оформления играют «шумовой фон» городской улицы и знакомая среда.

Общие свойства предполагают общие приемы их использования. И это можно доказать на таком примере. Серия слайдов из $10-15$ панорам оставит у зрителя впечатление монотонности, поскольку нет средних и крупных планов. А на вопрос, почему при наличии крупных планов фотосерия воспринимается лучше, ответ можно найти в чисто архитектурных экспонатах: при восприятии городской среды человек едва ли не главное внимание уделяет переднему плану, в котором находятся входы в здания, витрины магазинов, знаки-ориентиры и встречающиеся пешеходы⁵. Построение видеоряда подчиняется определенным закономерностям. Его разнообразие может быть достигнуто при чередовании кадров с разными эстетическими потенциалами («интересных» с «малоинтересными»). Монотонность же возникает при разности потенциалов, равной нулю. Экспозиция кадров, по мере приближения к нульминимационной точке, уменьшается по нелинейной зависимости, приближенной к гармонической ряду чисел: $1; 0,618; 0,382...$ Эти закономерности можно проследить во многих архитектурных композициях, включая такие всемирно известные шедевры, как афинский Акрополь, подробно проанализированный многими исследователями, ансамбли народного зодчества Русского Севера. Тем не менее, учитывая способность этих двух видов искусства и взаимообогащению, можно использовать в фотографии особенности восприятия архитектуры для раскрытия того или иного образа, а в архитектуре творчески применять фотографии, чтобы «режиссировать впечатления», достигая гармонии между человеком и окружающим его пространством.

¹ Метелкин А. И. Фотограмметрия в строительстве и архитектуре. — М.: Стройиздат, 1981.

² Середюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — Львов: Виде школа, 1979.

³ Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

⁴ Подробнее см. Руденко Б. Перспективные построения в живописи. — М.: Наука, 1980.

⁵ Середюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — Львов: Виде школа, 1979.

Клайпедские мотивы



К. МИЗГИРИС РЕГАТА

Отделение Общества фотоискусства Литовской ССР — его своеобразные филиалы. Они объединяют профессионалов и любителей и давно зарекомендовали себя крепкими творческими ячейками, которые воспитали немало известных тапарь в республике автора.

Художественным советом Клайпедского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР руководит известный фотохудожник Вацлоаас Страукас. Состав отделения — некое математическое равенство: 20 действительных чланов и 20 кандидатов. Работа насыщенная и разнообразная. Журнал уже рассказывал о его шефства над юными фотолюбителями. Полным ходом идет подготовка к фестивалю фотоискусства, в программа которого 15 выставок, викторина, лотерея, ярмарка, другие мероприятия. Подобные мероприятия, как правило, способствуют выяв-

лению новых талантов и дают хороший заряд для будущих открытий в творчестве.

В отдалении много молодых фотографов. У них свой творческий почерк, который легко просматривается при первом взгляде на опубликованные здесь снимки. Мы привыкли к литовской фотографии рапортажного уклона, публицистического характера. Снимки молодых из Клайпеды несколько иного направления. Авторы привлекает красота окружающего мира, поиски изобразительного плана. Свет, тональность, линейные построения...

Практика показывает, что люди творческие редко на этом останавливаются даже в рамках съемки «Предметного мира». Будем ждать не только изобразительных, но и сюжетных, содержательных открытий сегодняшних дебютантов из Клайпеды.

М. ЛЕТРОВ



В. ТРУБЛЕНКОВ ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ

А. СТУБРА ДОРОГА

П. МАЛУКАС СКОРОСТЬ



А. СТУБРА УРБАНИЗМ

С камерой под водой

С. ГЛУЩЕНКО СБОР ОБРАЗЦОВ МОРСКИХ ЗВЕЗД



Отступив от традиционного рецензирования материалов нашего конкурса, предоставляем слово руководителю клуба. В данном случае это оправдано, поскольку речь пойдет о коллективе уникальном в своем роде.

Итак, рассказ Сергея Глущенко, инструктора подводного спорта, председателя харьковского клуба подводных фотографов:

«Наш клуб создан в 1981 году при Харьковской технической школе ДОСААФ на базе сборной команды области по спортивной подводной фотографии. В нашем составе 47 человек. В члены клуба принимается каждый, кто сможет представить не менее десяти снимков, выполненных на достаточно высоком уровне, и удостоверение пловца-подводника.

С 1980 года в Харькове проводятся традиционные соревнования по подводной фотографии, организаторы которых — клуб и городской комитет ДОСААФ. В прошлогоднем конкурсе участвовали авторы из СССР, ГДР, ЧССР.

Важное значение мы придаем пропаганде охраны окружающей среды. Члены клуба участвовали в различных экспедициях народнохозяйственного значения. Они работали на Байкале вместе с сотрудниками лимнологического института. По просьбе конструкторов из объединения «Дальрыба» снимали работу трапа под водой, по заданию Института биологии моря АН СССР занимались фотокиносъемкой фауны и флоры морского заповедника в Японском море, помогали киностудии «Ленинфильм» во время съемок в Баренцевом море. Кроме этого, выполняли отдельные работы для морских геологов, археологов, нефтяников, газовиков в самых отдаленных уголках страны.

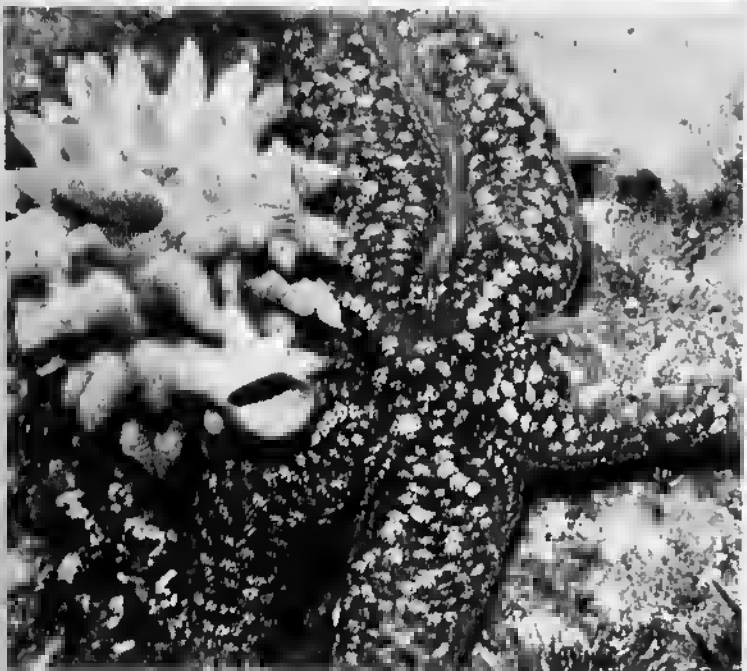
С. Глущенко обращает внимание на трудности, с которыми приходится сталкиваться в этом виде съемки: «...Фотограф должен иметь хорошую физическую подготовку, так как его снаряжение нередко достигает почти 200 кг. Плавать иногда приходится по 6—8 часов подряд и далеко не в идеальных условиях. Температура воды даже в теплом Черном море в жаркие летние месяцы на глубине всего 20 метров редко превышает 10 °С.

Но, несмотря на все сложности, число наших пловцов непрерывно растет. Вот такой специфический фотоклуб. Узкого, так сказать, направления. Узкого, но своеобразного и интересного.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА



В. КУШНИР КАЛИМЧИК
В. МАЦНЕВСКИЙ МЕДУЗА
В. КУШНИР ЗВЕЗДА



С. ГЛУЩЕНКО У ПРИЧАЛА

«Предметный мир»



В. МИХАЙЛОВСКИЙ ЭТУД

Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция! Просим вас зарегистрировать фотоклуб «Иллюзион-2», созданный при Ростовском отделении Союза кинематографистов СССР. За короткий срок членами клуба сделано немало. Большим успехом пользовалась продемонстрированная в Дома кино клубная выставка «40 лет без войны». Интересно прошла встреча с членом ЦК КПСС, знатным комбайнером Дона Н. Пареварзевым, о которой фотопубликаторы сделали коллективный фотоочерк. Интересными были и другие встречи: с олимпийским чемпионом, мастером спорта международного класса по гимнастике С. Хижняковым, также ставшим героем коллективного очерка, с эстонским кинорежиссером Ю. Мююром и его коллегами...

Е. Лаурентьев, первый секретарь Ростовского отделения Союза кинематографистов СССР

Ред.: Сообщаю всем интересующимся адрес клуба: 344022, Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 215, Дом кино, фотоклуб «Иллюзион-2». Пока это единственный в стране фотоклуб, функционирующий при Союзе кинематографистов. Будем рады, если кинематографисты из других городов поддержат этот почин.

В редакцию поступили адреса нескольких новых фотоклубов:

228301, Латвийская ССР, Огрский р-н, Огрская опытная станция по садоводству, фотоклуб «Руки».
712000, Узбекская ССР, Фергана, ул. Ленина, 10, ДК № 1, фотоклуб «Каскад».
692210, Спасск-Дальний, Почтамт, а/я № 13, городской фотоклуб «Дилатант».

Уважаемая редакция! Хочу выразить через журнал благодарность работникам завода «Мукачевприбор». 10 лет прошло с тех пор, как я приобрел глянецователь (№ 095112). За все это время он меня ни разу не подводил.

Б. Маслов, Новосибирск

Ред.: С удовольствием передаем вашу благодарность работникам завода.



В. МОРДВИНЦЕВ (ВОЛГОГРАД) СЕМЕЙНЫЕ ХЛОПОТЫ



С. ШАФРАН (ДНЕПРОПЕТРОВСК) ЧУР, МЕНЯ!



Г. БОДРОВ (КУРСК) ДЕМАРШ

Е. САЗОНОВ (КАЛИНИН) ПОСЛЕДНИЙ СЕАНС



Александр Кан Растрирование и расцветчивание слайдов

Арсенал средств, усиливающих выразительность цветных диапозитивов, с успехом может быть пополнен такими техническими приемами, как растрирование и дополнительное расцветчивание слайдов.

Эти приемы вполне доступны широкому кругу фотолюбителей, так как они не требуют специальной химико-фотографической обработки обрабатываемых цветных пленок и сложного специального оборудования. Цель растрирования — дополнение исходного изображения структурным изображением или оригинальной цветовой окраской, что осуществляется при повторном экспонировании, то есть без проведения процессов переэкспонировки, цветокоррекции.

Растрирование целесообразно применять в тех случаях, когда желательно:

- уменьшить контраст уже готового диапозитива;
 - уменьшить контраст оптического изображения при фотографировании;
 - снизить заметность дефектов, нарезкостей, шумов;
 - придать изображению графичность;
 - создать фактурность на крупных фрагментах изображения, имеющих равномерную оптическую плотность;
 - усилить ритмическую форму изображения.
- Обычно размеры элементов растра выбирают так, чтобы они были близки к размерам наиболее мелких деталей изображения. Иногда нужный эффект дает использование более грубых структур.

По структуре растры бывают плоские (линейные, точечные, хаотические, комбинированные), а также линзовые (сферические, цилиндрические, призматические, конические и другие). Когда говорят о параметрах растров, обычно имеют в виду их шаг, то есть соотношение размеров элементов и промежутков между ними; контраст, создаваемый растром; цвет пропускаемого излучения; фокусное расстояние линзовых элементов.

Наиболее простой прием, с помощью которого можно получить растрированный диапозитив, — это совмещение растра с готовым цветным изображением.

Сложнее обстоит дело с применением растров в съемочной камере. Здесь необходим расчет парамет-

ров съемочного процесса аналогично тому, как это делается в полиграфии при изготовлении печатных форм*.

При растрировании диапозитивов в качестве исходных растров используют отпечатки с широко распространенных полиграфических линейных или точечных растров, а также с цилиндрических линзовых растров, которые применяются для открыток с объемными или «переливающимися» изображениями.

Хаотические растровые структуры изготавливают путем фотографирования на высококонтрастном фотоматериале пористых структур, тиснений, ворса тканей и т. п. при боковом их освещении. Квазиребрастые структуры нетрудно получить путем мультякспонирования всевозможных решеток, крон деревьев, снятых в контражуре.

С помощью линзового растра можно отпечатать различные структуры с увеличением пространственной частоты по сравнению с исходным растром. Для этой цели растр совмещают с фотослоем, который располагают в фокальной плоскости растра. Полученный блок сдвигают относительно объектива фотоувеличителя для каждой последующей экспозиции. На рисунке показана схема печати линейных растров с увеличенной пространственной частотой с помощью цилиндрического линзового растра. Расчет величины смещения сложен, если известно фокусное расстояние линзы растра.

Расцветчивание изображений целесообразно применять в тех случаях, когда желательно изменить колорит снимка, получить изображения в условных цветах, создать цветовые акценты, повысить цветовой контраст и т. д.**.

Прием расцветчивания изображений часто применяют в профессиональном кинематографе и на телевидении, но при этом используют сложную аппаратуру для оптической печати фильмов, триконовые машины, а также цветное освещение.

Расцветчивание в любительской слайд-фотографии

возможно, если использовать мультякспонирование кадров и монтаж диапозитивов.

Успешный выбор цветовой решетки предполагает знание основ гармоничности цвета*. Легче других признаются гармоничными цветовые сочетания, наблюдаемые в природе (оттенки листвы деревьев, цвета заката и т. п.). Опыт показывает, что тенденция к гармоничности имеют комбинации светлых цветов и комбинации темных цветов; некоторые светлые цвета (желто-зеленые и оранжевые) хорошо сочетаются с рядом темных (пурпурных и синих). Гармонизируют цвета похожие в том или другом отношении, например по цветовому тону, по насыщенности, по светлоте, по содержанию черного или белого. Серый цвет гармонирует с любым цветом. Расцветчивание слайд-изображений можно осуществлять разными путями. Назовем некоторые из них: — съемка через цветные светофильтры и цветные оттеночные светофильтры (с переменным по полю светофильтра коэффициентом пропускания); — съемка в две экспозиции высококонтрастных объектов; в первой экспозиции получают передержку в светах и недодержку в тенях объекта; при повторном экспонировании кадра фотографируют цветные поверхности, которые могут быть смазанными, дефокусированными, либо резко изображенными; — совмещение диапозитивов с оттеночными светофильтрами;

— совмещение объектных диапозитивов с расцветчивающими диапозитивами, содержащими заданное распределение цветовых полей (такие распределения могут быть получены по методу фронт- и рир-проекции и другими способами); — совмещение объективных диапозитивов с негативами объектов и цветных полей, освещенных излучением цветов субтрактивного синтеза (пурпурным, желтым, голубым).

Практические рекомендации могут быть полезны при растрировании и расцветчивании диапозитивов любого формата, однако

лучшие результаты достигаются на пленке форматом 6 см (рольфильм). Для растрирования слайдов пригодны линейные растры с линнатурой выше 32 лин/см и цилиндрические линзовые растры с шагом от 0,2 до 0,5 мм. Последние можно использовать для контактной и проекционной печати на форматных материалах.

Растры можно анпробовать, подбирая цвет и плотность штрихов в соответствии с цветовой гаммой маскируемого изображения.

Для получения растра светлых штрихов (линий) на фоне изображения и диапозитива первого поколения используют следующую последовательность операций:

- изготовление высококонтрастного лентного растра-маски;
 - контактное совмещение растра с пленкой;
 - первое экспонирование (белого фона);
 - удаление растра из фотокамеры;
 - второе экспонирование кадра — съемка объекта;
 - переход к следующему кадру.
- Растры необычных структур и переплетений, отличающиеся от простейших

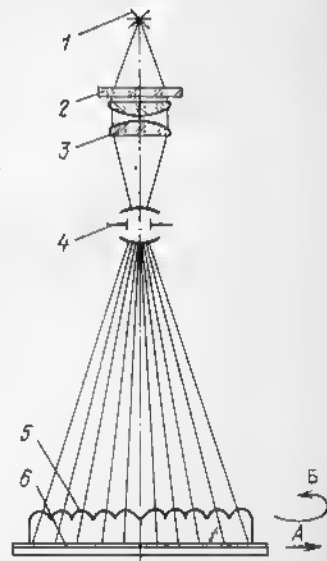


СХЕМА ПЕЧАТИ ЛИНЕЙНЫХ РАСТРОВ: 1 — ИСТОЧНИК СВЕТА; 2 — РАССЕИВАТЕЛЬ; 3 — КОНДЕНСОР; 4 — ОБЪЕКТИВ; 5 — ЦИЛИНДРИЧЕСКИЙ РАСТР; 6 — ФОТОПЛЕНКА. СТРЕЛКОЙ А ПОКАЗАНО НАПРАВЛЕНИЕ СМЕЩЕНИЯ БЛОКА РАСТРОВ — ФОТОСЛОЯ ДЛЯ УВЕЛИЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ЧАСТОТЫ РАСТРОВОЙ МАСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО ОБЪЕКТИВА. СТРЕЛКОЙ Б ПОКАЗАНО НАПРАВЛЕНИЕ СМЕЩЕНИЯ РАСТРА ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ СЛОЖНОЙ СТРУКТУРЫ (ПОВОРОТ В ПЛОСКОСТИ РАСТРА)

* Ноткина Н. М. Технология фотохимических процессов. — М.: Книга, 1969.

** Панфилов Н. Д. Фотография и ее выразительные средства. — М.: Искусство, 1981.

* Джедд Д., Акшечки Г. Цвет в науке и технике. — М.: Мир, 1978, с. 436—442.

Мультиэкспозиция при театральной съемке



ФОТО 1. Мультиэкспозиция с проскальзыванием мерного валика на 2/3 длины кадра. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С $F=200$ мм; 4,5—1/250 с; ПЛЕНКА НК-2; КАДР 24×90 мм



ФОТО 2. Мультиэкспозиция с протяжкой пленки на 1/2 длины кадра. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С $F=200$ и 80 мм (СРЕДНИЙ ФРАГМЕНТ)



ФОТО 3. Двойная экспозиция. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С $F=35$ и 200 мм. ВО ВТОРОЙ ЭКСПОЗИЦИИ — ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛЮСТРЫ РАСФОКУСИРОВАННО

ФОТО Н. БОЛОТИНА

Как часто, рассматривая пробные отпечатки съемки, мы сетуем на собственную несообразительность, пытаемся комбинировать из однотипного материала что-нибудь оригинальное. Гораздо реже репортер, представляя себе возможные варианты будущих снимков, зрелее, целенаправленно действует заготовкой, более того, особым образом настраивает аппаратуру.

Любая новая фотография известного артиста должна обладать и своей фотографической новизной. И если трудно воздействовать на композицию основного изображения (например, снимая по ходу концерта), то можно принести в снимок дополнительные изображения, ту характерную атрибутику театрального действия, которая и составляет сумму зрительских впечатлений, но редко концентрируется в одном кадре. Такая работа требует профессиональной точности, предвидения конечного результата и быстрой реакции на непредсказуемое развитие событий.

Литературный монолог М. Жванецкого фотограф Николай Болотин изобразительно решает плотным, почти непрерывным чередованием портрета артиста в разных эмоциональных состояниях (фото 1). Технически это реализуется настройкой камеры на взвод затвора с проскальзыванием мерного валика на 2/3 длины кадра. В результате получился «непрерывный» кадр 24×90 мм. Тот же прием был применен и при съемке «тройного» портрета А. Пугачевой (фото 2). Но в этом случае камера была настроена на протяжку 1/2 длины кадра. В обоих случаях требовалось точно запоминать каждую предыдущую зафиксированную на пленке фазу движения артистов. Достаточно слабое освещение заднего плана позволило не изменять экспозицию относительно исходной.

Кадр общего плана сцены (фото 3) снят с отключением протяжки пленки и повторной экспозицией. Дополнительное изображение люстры концертного зала было снято в «нерезкости» с «заниженной» на 2 степени экспозицией. Для первой экспозиции кадра использован объектив с $F=35$ мм, а для второй — объектив с $F=200$ мм.

П. ИВЧЕНКО

Для вашей лаборатории

«ФОМАКОЛОР ПМ-20»

Цветная бумага «Фомакolor ПМ-20» производится ЧССР предназначена для печати с цветных маскированных негативов, то есть с пленок типа «Оракоcolor NC-19», «ЦНД» и «ЦНЛ», «Агфакоcolor ЦНС», «Кодакоcolor-II». Возможно печатать на этой бумаге и с немаскированных негативов (пленка ДС-4), но для получения правильной цветопередачи необходимо вводить большие значения корректирующих фильтров: желтый (130—210%), пурпурный (80—150%), которые по сумме общей плотности близки и нормальной плотности маски на маскированных пленках.

Бумага «Фомакolor ПМ-20» отличается высокой белизной и при правильной обработке — прекрасной цветопередачей и хорошим качеством изображения. Обработка фотобумаги может вестись при защитном фильтре № 166 (лампа 15 Вт, расположенная на высоте 1,5 м).

Фирма рекомендует несколько режимов и рецептов обработки этой бумаги. (Пражский, более доступный для фотолюбителя режим предусматривал самостоятельную обработку в цветном проявителе ФЛ-107 или ФЛ-108, стоп-ванна ФЛ-133, отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-153 и стабилизатор ФЛ-185. Рецепт опубликован в нашем журнале («СФ», 1977, № 4), где приведены также режим и рецептура обработки фотобумаги «ПН». Уточненный нормальный режим для обработки фотобумаги «Фомакolor ПМ-20» выглядит так: Цветное проявление 20±0,25°С — 5 мин или 25±0,25°С — 3,5 мин. Промывка в проточной воде 14—20°С — 0,5 мин. Стоп-ванна 18—20°С — 5 мин или 20—25°С — 3,5 мин. Промывка 14—20°С — 5 мин или 18—20°С — 3,5 мин. Отбеливающе-фиксирующая ванна 18—20°С — 5 мин или 20—25°С — 3,5 мин. Интенсивная промывка 14—20°С — 10 мин или 18—20°С — 7 мин. Стабилизация 18—20°С — 5 мин или 20—25°С — 3,5 мин. Сушка или глянцеование (максимальная температура 105°С).

Состав регенератора ФЛ-133Р (для стоп-ванны) следующий: Тиосульфат натрия крист. 250 г Метабисульфит калия 25 г Уксусная кислота ледяная 10 мл Вода до 1 л Стабилизатор можно приготовить по рецепту ФЛ-181: Оптический отбеливатель Тинопал-2 Гейги 3 г Натрий уксуснокислый крист. 15 г Формалин 40% 30 мл Вода до 1 л рН раствора 7,4±0,2

Существенно лучший результат может быть обеспечен при обработке по новой фирменной рецептуре, которой соответствует состав готового набора SM-20. Это растворы ФЛ-106, ФЛ-134, ФЛ-155 и ФЛ-185. Принципиальная особенность новой рецептуры заключается в использовании специально прожаривающего вещества, выпускаемого фирмой «Агфа-Геверт» под индексом

Ac-60 (LA-196; N-бутил-N-ω-сульфобутил-парафеиллендиамин), которое обеспечивает более насыщенные краски изображения.

Режим обработки

Проявление (рецепт ФЛ-106) 20±0,25°С — 5 мин, 25±0,25°С — 3 мин. Интенсивная промывка 14—20°С — 2,5 мин или 25°С — 1,75 мин. Стоп-ванна ФЛ-134 18—20°С — 5 мин, 20—25°С — 1,75 мин. Отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-155 18—20°С — 5 мин, 23—25°С — 3,5 мин. Интенсивная промывка 14—20°С — 10 мин, 18—20°С — 5,25 мин. Стабилизация ФЛ-185 18—20°С — 2,5 мин, 20—25°С — 1,75 мин. Сушка или глянцеование (максимальная температура 105°С).

Рецептура растворов

Цветной проявитель ФЛ-106	Регенератор ФЛ-106 Р
Раствор А:	
Гидроксиды аммиака сульфат 4 г	7 г
Ac-60 (LA-196) 6,5 г	9,75 г
Вода до 0,5 л	0,5 л
Раствор Б:	
Гексаметафосфат натрия 2 г	2 г
Сульфит натрия безв. 4 г	6 г
Калий углекислый безв. 100 г	100 г
Единичный натр —	4,5 г
Калий бромистый 1 г	0,75 г
Вода до 0,5 л	0,5 л

Раствор Б постепенно приливается к раствору А. рН проявителя 10,8—11,0; рН регенератора 11,4—11,6

Отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-134	Регенератор ФЛ-134Р
Трилон Б 2 г	2 г
Натрий тетраборнокислый крист. (бура) 28 г	20 г
Калий фосфорнокислый однозамещенный крист. 25 г	25 г
Сульфит натрия безв. 1 г	4 г
Ac-452 (LA-279) * 0,5 г	0,7 г
Тиосульфат натрия крист. 110 г	160 г
Вода до 1 л	1 л
рН 7,1—7,3	рН 6,4—6,8

Отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-155. Регенератор не рекомендуется. Трилон Б 10 г Натрий углекислый безв. (сода кальцинированная) 10 г Хелатонат (комплексная соль трехвалентного железа и натрия этилендиаминтетрауксусной кислоты двухводная) 40 г Сульфит натрия безв. 2 г

Калий роданистый 10 г Калий йодистый 1 г Ac-452 (LA-279) 1,5 г Тиосульфат натрия крист. 160 г Вода до 1 л рН 7,4—7,6

Стабилизирующая ванна ФЛ-185	Регенератор ФЛ-185Р
Трилон Б 0,25 г	0,5 г
Оптический отбеливатель Рэлукс БА или Рэлукс БСУ 1 г	2 г
Натрий уксуснокислый крист. 5 г	5 г
Натрий тетраборнокислый крист. (бура) —	5 г
Формалин 40%-ный 60 мл	80 мл
Вода до 1 л	1 л
рН основной ванны 6,5—7,5, рН регенератора — 8,5—8,7	

Порядок добавки регенераторов во все растворы описан в указанной выше статье («СФ», 1977, № 4). Следует обратить внимание, что проводить регенерацию целесообразно даже в любительских условиях, так как это позволяет не менее чем в 5 раз увеличить количество обрабатываемого в данном объеме растворов материала. Без регенерации истощаемость растворов составляет: для проявителя 0,5—0,8 м², для стоп-ванны 1—1,5 м², для отбеливающе-фиксирующей ванны 1—1,5 м², для стабилизатора 1—2 м². Наш читатель Януш Томски (Зелена Гора, ПНР) сообщил редакции, что при массовой обработке стабильные и производительные результаты дает рецептура, приведенная в польском журнале «Фотон», 1977, № 1. Автор статьи Р. Келих рекомендует в качестве проявителя использовать рецепт ФЛ-108 с возможной заменой Т-32 на 3 г ТСС (ЦПВ-1). Нужно учесть, что при этом повышается опасность кожного раздражения и работать необходимо только в перчатках.

Состав стоп-ванны

Натрий тетраборнокислый крист. (бура десятиводная) 30 г Калий фосфорнокислый однозамещенный 25 г Сульфит натрия безв. 8 г Тиосемикарбазид 2 г Натрий бензолсульфиновоокислый 0,5 г Тиосульфат натрия крист. 200 г Вода до 1 л

Отбеливающе-фиксирующий раствор

Трилон Б 25 г Натрий тетраборнокислый крист. 30 г Комплексная соль трехвалентного железа и натрия этилендиаминтетрауксусной кислоты двухводная 30 г Калий фосфорнокислый однозамещенный 15 г Сульфит натрия безв. 2 г Тиосемикарбазид 3 г Тиосульфат натрия крист. 200 г Вода до 1 л

Стабилизирующий раствор

Трилон Б 0,2 г Формалин 40%-ный 80 мл Уксуснокислый натрий 2 г Оптический отбеливатель 1 г Вода до 1 л

* Состав и формула реактива Ac-452 фирмой не раскрыты.

При кюветной обработке в любительских или полупрофессиональных условиях тиосемикарбазид можно заменить равным количеством тиокарбамида (тиомочевины). Температура всех растворов — 20° С: проявители — с точностью до 0,5° С, остальные растворы — до 2° С. Температура промывочной воды — 15—22° С. Время проведения операций (в мин):

Проявление	6
Промывка	0,3
Стоп-ванна	5
Промывка	5
Отбеливающе-фиксирующая ванна	6
Промывка	10
Стабилизатор	1

Януш Томски указывает, что как в этом, так и в других режимах обработки промывку после проявления лучше проводить в интенсином потоке воды в течение 2,5—3 мин, что заметно улучшает передачу желтых тонов. При приготовлении растворов рекомендуется контролировать величину pH, так как этот тип бумаги чувствителен к ее изменению и поэтому возможно появление дефектов (например, металлических пятен).

А. ШЕКЛЕИН

ФОТОПЛЕНКА ЦО-65

В продаже появилась цветная обращаемая фотопленка ЦО-65, предназначенная для съемки при дневном освещении. По просьбе читателей публикуем характеристики пленки и рецептуру ее обработки, присланную нам производственным объединением «Свема».

Светочувствительность — не менее 65 ед. ГОСТа. Разрешающая способность — 68 лин/мм, минимальная оптическая плотность вуали каждого слоя — 0,25; коэффициент контрастности — 1,9—2,4; максимальная оптическая плотность каждого слоя — не менее 2,3.

Рецептура растворов для черно-белого проявления

Соль динатриевая этилендиаминотетрауксусной кислоты (Трилон Б) (ГОСТ 10652-73 «ч»)	2	г
Сульфит натрия безводный (ГОСТ 5644-75 «чда»)	40	г
Натрий тетраборнокислый, 10-водный (ГОСТ 4199-76)	15	г
Гидрохинон (ГОСТ 19627-74 марки «А»)	4,5	г
Фенидон (ТУ 6—09-4057-75 «и»)	0,25	г
Калий углекислый (ГОСТ 4221-76 «ч»)	20	г
Калий бромистый (ГОСТ 4160-74 «чда»)	2	г
Калий роданистый (ГОСТ 4139-75 «чда»)	2,5	г
Калий йодистый (ГОСТ 4232-74 «чда»)	0,01	г
Вода	до 1	л
pH=10,0±0,1		

Цветной проявляющий раствор

Рештор А	
Соль динатриевая этилендиаминотетрауксусной кислоты (Трилон Б) (ГОСТ 10652-73)	1 г
Гидроксиламин сернокислый (ГОСТ 7298-79 «чда»)	1,2 г
ЦПВ-1 (ГОСТ 51301-73 «ч»)	4 г
Вода	до 0,5 л

Раствор Б		
Соль динатриевая этилендиаминотетрауксусной кислоты (Трилон Б)		
(ГОСТ 10652-73 «ч»)	1	г
Калий углекислый		
(ГОСТ 4221-76 «ч»)	75	г
Сульфит натрия безводный		
(ГОСТ 5644-75 «чда»)	2	г
Калий бромистый		
(ГОСТ 4160-74 «чда»)	2	г
Вода	до 0,5	л
Раствор А вливается в раствор Б при перемешивании.		
pH = 10,9 ± 0,1		

Отбеливающий раствор

Калий железосинеродистый (ГОСТ 4206-75 «хч»)	100	г
Калий бромистый (ГОСТ 4160-74 «чда»)	35	г
Калий фосфорнокислый однозамещенный (ГОСТ 4198-75)	5,8	г
Натрий фосфорнокислый двузамещенный 12-водный (ГОСТ 4172-76)	4,3	г
Вода	до 1	л
pH=6,3±0,1		

Фиксирующий раствор

Тиосульфат натрия кристаллический (ГОСТ 244-76 «ч»)	160	г
Аммоний сернокислый (сульфат аммония) очищенный (ГОСТ 10873-73)	80	г
Вода	до 1	л
pH=6,6±0,1		

Вещества должны растворяться в указанной последовательности. Остатки проявляющего раствора с уксусной кислотой при ручной обработке в бачках может быть заменен дубяще-остатывающим раствором следующего состава: Квасцы алюмокалиевые (ГОСТ 4329-77) 20 г Вода до 1 л pH=3,7—4,2

Режим обработки

1. Черно-белое проявление 7—11 мин при 25±0,3°С (время проявления указано на упаковке).
2. Промывка 2 мин при 15±3°С.
3. Остатывающая ванна 2—3 мин при 20±1°С.
4. Промывка 5 мин при 15±3°С.
5. Засветка 2—3 мин лампой накаливания мощностью 300 Вт, расположенной на расстоянии 1 м от фотопленки, поочередно со стороны эмульсии и подложки.
6. Цветное проявление 8—12 мин при 25±0,3°С (время проявления указывается на упаковке).
7. Промывка 20 мин при 15±3°С.
8. Отбеливание 5 мин при 20±1,0°С.
9. Промывка 5 мин при 15±3,0°С.
10. Фиксирование 5 мин при 20±1,0°С.
11. Окончательная промывка 10 мин при 15±3°С.

Ю. ИВАНОВ,
главный технолог по цветным
кинофотоматериалам П/О «Свема»

Отвечаем читателям

Не вопросы читателей отвечает автор статьи «Работа с моноцветами» («СФ», 1981, № 11) Б. Поликарпов.

● Почему при обработке экспонированных фотоматериалов в моноцветной ванне наблюдается падение их светочувствительности?
А. Морозов,
Днепропетровск

Это явление объясняется значительным растворением части экспонированных зерен бромистого серебра гипосульфитом натрия, входящим в состав моноцветной, что не наблюдается при обычном, раздельном проявлении. Гипосульфит как бы «съедает» часть тех зерен, которые могли бы быть проявлены в обычных проявителях.

● Сколько времени могут находиться пленки или отпечатки в моноцветной ванне?
В. Полов,
Севастополь

Для каждой моноцветной ванны строго определенное время, после которого почти мгновенно останавливается формирование изображения на отпечатке или негативе. Если вы захотите «дожать» детали отпечатка длительностью пребывания его в моноцветной ванне, то это не удастся, хотя при обычном проявлении этот прием распространен. В этом смысле работа моноцветной представляет собой новый, автоматический процесс, весьма удобный для одноцветной обработки большого количества фотоматериалов.

● В чем причина появления желтизны на отпечатках после моноцветной?
В. Фоминов,
Новосибирск

Появление желтой окраски отпечатков или желтых пятен после моноцветной объясняется недостаточной или плохой промывкой. При плохой промывке присутствуют остатки гидрохинона в фотослое при наличии высколочнощелочной среды создают благоприятные условия для возникновения желтой неустраиваемой окраски на отпечатках. Не рекомендуется рассматривать отпечатки на воздухе после моноцветной, до промывки, надо сразу переносить их на 3—4 мин в проточную воду. Иногда желтые пятна получаются из-за применения в составе моноцветной испорченного влвгой едкого натра.

Сергей Костромин Позитивный процесс: цели и средства

ОСНАЩЕНИЕ ЛАБОРАТОРИИ

Комплект оборудования для работы с графическими оригиналами может включать помимо штатной копировальной рамки и другое более совершенное диффузно-рассеивающее устройство — контактный копировальный прибор с использованием импульсной лампы (рис. 1). Прибор автономен по источнику света и электропитанию. Размер рабочего надреза определяется сечением световода. Рекомендуемый формат — 58×72 мм. Вес цветосмесительного устройства достаточно для нонтактного копирования цветных слайдов и изготовления изополихромных изображений. Свет от импульсной лампы 1 направляется на матовое стекло 2, затем ограничивается диафрагмой типа «кошачий глаз» 3 и после отражения от структурного зеркала 4 подается на выход световода 5. Световод, выполненный из дюралюминия, снабжен на входе и выходе матовыми пластинами из оргстекла 6. Выход световода защищен сверху стеклом 7. Сборные фотопленки 8 устанавливаются на четыре штифта 9 и прижимаются поролоновой подушкой 10, которая приклеена к подвижной пластине 11. Пластина через пружинную подвеску 12 соединена с основанием 13, которое откидывается в сторону не ося при закладке пленки и ограничивается уступом при подготовке к контратипированию. Прижим подвижной пластины осуществляется якорями 14 и электромагнитом 15. Система подвески подвижной пластины и электромагнитное притягивание также обеспечивают смену контратипов в полной темноте. Питание лампы ИФК-120 — от стабилизированного источника — 297 В (рис. 2). Стабилизация осуществляется двумя последовательно включенными стабилизаторами Л1, Л2. О полном заряде батареи емкостей С1 ÷ С10 сигнализирует тиристор Л3, момент зажигания которого настраивается резисторами R7, R8. Такая схема обеспечивает на выходе стабилизатора напряжение — 297±3 В при

изменении напряжения в сети 220±20 В. Время полного заряда до максимальной емкости около 15 с. Энергия вспышки определяется комбинацией емкостей С1 ÷ С10. Если конденсаторы включать последовательно друг за другом, то величина импульса будет удваиваться, достигнув значения около 120 Дж. Диафрагма регулирует световой поток с точностью ±3% (например, коэффициент приращения может быть равен числам: 1,26; 1,33; 1,5; 2,0; 2,5; 3,0). Общая экспозиция при контратипировании подбирается сочетанием мощности светового импульса и площади оптической диафрагмы. Целесообразно использовать флэшметр («СФ», 1982, № 5).

Прибор можно упростить, осуществляя ручной прижим фотопленки без штатного устройства и отключив от пружинной диафрагмы. Усовершенствование прибора может идти по линии механизации смены контратипов, автоматического запуска импульсных ламп, теристорного регулирования мощности вспышки, индикации процессов, добавлением двух дополнительных световодов на отдельные импульсные лампы для получения мейтон на контратипах, с их последующим проекционным совмещением. Между стеклом 2 и диафрагмой 3 (рис. 1) можно разместить поток для светоприемника с различной плотностью почернения.

Для пробивки отверстий в фотопленке применяются перфораторы. Конструкция их должна обеспечить получение отверстий с ровными, без заусенцев краями и с сохранением межцентровых расстояний. Для точного совмещения достаточно двух отверстий, но при проекционной печати возможно искривление свободных углов пленки в рамкодержателе. Установке пленки на четыре отверстия обеспечит равномерное растягивание материала и хорошую повторяемость результатов. Для перфорирования следует применять только безусадочную полиэфирэфирэфтальную основу (ФТ-41П, ФТ-101П).

Простой перфоратор (рис. 3) состоит из основания 1, матрицы 2, ограничителей 3, верхнего основания 4,

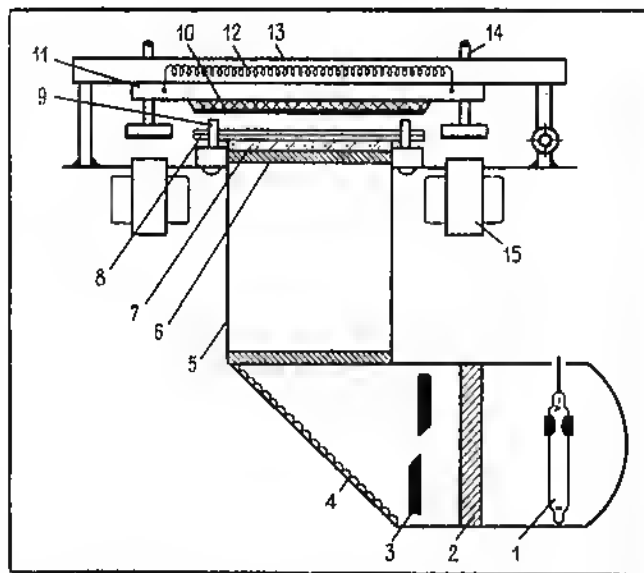


РИС. 1. СХЕМА КОНТАКТНО-КОПИРОВАЛЬНОГО ПРИБОРА С ИМПУЛЬСНОЙ ЛАМПОЙ

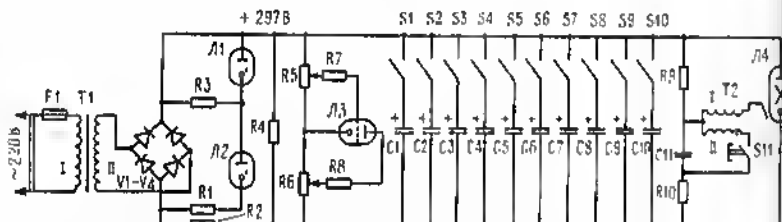


РИС. 2. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СХЕМА СТАБИЛИЗИРОВАННОЙ ФОТОВСПЫШКИ КОНТАКТНО-КОПИРОВАЛЬНОГО ПРИБОРА: Л1, Л2 — СТАБИЛИЗАТОРЫ СГ-1П (2 шт.); Л3 — ТИРАТРОН МТХ-90 (1 шт.); Л4 — ИМПУЛЬСНАЯ ГАЗОРАЗРЯДНАЯ ТРУБКА ИФК-120 (1 шт.); КОНДЕНСАТОРЫ: С1, С2 — К50-17 5 мкФ 300 В (2 шт.); С3 — К50-17 10 мкФ 300 В (1 шт.); С4 — К50-17 20 мкФ 300 В (1 шт.); С5 — К50-17 40 мкФ 300 В (1 шт.); С6 — К50-17 80 мкФ 300 В (1 шт.); С7 — К50-17 160 мкФ 300 В (1 шт.); С8 — К50-17 300 В + 20 мкФ 300 В (1 шт.); С9 — К50-17 500 В + 100 мкФ + 40 мкФ 300 В (1 шт.); С10 — К50-17 1300 мкФ 300 В (1 шт.); С11 — МБМ 0,1 мкФ 160 В (1 шт.); РЕЗИСТОРЫ: R1, R2 — МЛТ-2 1,6 Ом (2 шт.); R3 — МЛТ-0,5 620 Ом (1 шт.); R4 — МЛТ-1 100 Ом (1 шт.); R5, R6 — СП-1 1,0 МОм (2 шт.); R7, R8 — МЛТ-0,5 100 Ом (2 шт.); R9, R10 — МЛТ-0,5 1,0 МОм (2 шт.); V1 — V4 — ДИОДЫ Д-226 (4 шт.); F1 — ПРЕДОХРАНИТЕЛЬ 0,5 А (1 шт.); S1 — S10 — ВЫКЛЮЧАТЕЛИ Т82-1 (10 шт.); S11 — КНОПКА КМ1-1 (1 шт.); Т1 — ТРАНСФОРМАТОР Ш-20; Т2 — 2800 ВИТ. ПЭЛ-0,18; П — 400 ВИТ. ПЭЛ-0,12 (1 шт.); Т2 — ИМПУЛЬСНЫЙ ТРАНСФОРМАТОР (ОТ «ФИЛ-100», «ФИЛ-102») (1 шт.)

пластины 5 с лунсонами 6, прижимной подушкой 7. Для пробивки отверстий лист фотопленки 8 укладывается на основание матрицы, верхнее основание опускается вниз, при этом поролоновая подушка прижимает пленку, а затем резким движением приводятся в действие пуансоны. Рабочие части пуансонов вытолкнув фотопленку через сквозные отверстия в нижнем основании. Материал для изготовления верхнего и нижнего оснований: фанера (10—15 мм), текстолит. Матрица 2 — из инструментальной стали с закалкой рабочей зоны, пластина 3 — из стали Ст. 3. Материал для пуансонов — хвостовые части сверл Ø 2,5. Сложность изготовления и сборки зак-

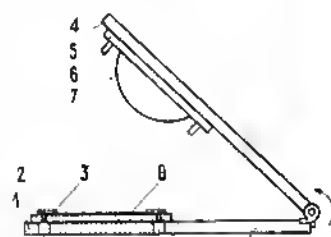
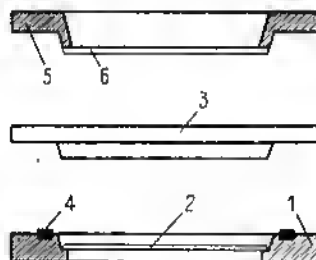


РИС. 3. СХЕМА ПЕРФОРАТОРА

РИС. 4. СХЕМА КАССЕТЫ



лючается в том, чтобы выдержать межцентровые размеры («СФ», 1982, № 11). Репродуцирование фотоувеличителем дает высокое техническое качество получаемых негативов и практическую доступность, возможность репродуцирования по одному кадру и его быструю обработку. Возможна съемка с близких расстояний, использование нормальных или контрастных фотоматериалов, пересъемка на формат 6X9 см. Вместе с этим при работе с фотоувеличителем возникают свои сложности. Первая из них — устранение боковой засветки фотопленки в негативодержателе во время экспонирования. Несложная и изобретательная конструкция кассеты позволяет освободиться от этой трудности.

Схема кассеты представлена на рис. 4. Она состоит из основания 1 со сдвижным окном. В основание вкладывается лист фотопленки 2 эмульсионной стороной вверх, сверху пленка закрывается крышкой 3. По контуру окна основания сделана накладка, в которую вклеивается полоса черного бархата 4, выступающая над поверхностью. Полоса исключит боковую засветку фотопленки. Освещение и крышки изготавливаются из металла, текстолита или картона и красятся черной матовой эмалью. Габариты сборки определяются размерами негативодержателя, но общая толщина не должна превышать 5 мм. Зарядка кассеты производится непосредственно перед съемкой в темноте или при красном свете, в зависимости от типа применяемой пленки.

Наводка на резкость — важный этап в репродуцировании. Методику фокусирования объектива фотоувеличителя надо отработать до автоматического повторения операций. Это исключит случайные ошибки и повысит стабильность результатов. Если складывать какой-либо негатив и проекционным способом определять положение резкости на экране стола фотоувеличителя, то это даст искаженный результат. В этом можно убедиться, если убрать матовое стекло на конденсоре. На рис. 4 изображена третья часть кассеты, предназначенная для определения границ кадра и резкости. Крышка 5 повторяет крышку 3, только в ней сделано окно, которое снизу закрыто матовой пленкой 6. Материал для изготовления этой пленки — пленка ФТ-11, отфиксированная без проявления.

Общий порядок определения резкости таков: снять

верхнюю часть колбы фотоувеличителя, положить в негативодержатель кассету с основанием 1 и крышкой 5. Расположить на столе фотоувеличителя оригинал, освещенный лампами. Через раздвоенный объектив определить масштаб изображения и сфокусировать его на матовой пленке 6. Конденсор на фотоувеличителе настолько увеличивает изображение, и если это неудобно, то можно наводить на резкость через лупу.

Далее объектив диафрагмируется до значения числа 8—16, затем отключается свет, кассета с пленкой вставляется вместе с негативодержателем в увеличитель, и производится экспонирование. Лампы располагаются под углом 30—60° с двух или четырех сторон. Для экспонирования можно применить один источник света, плавно и равномерно перемещая его вокруг оригинала. Удовлетворительное качество обеспечивает репродуцирование с помощью одной импульсной лампы, которую ориентируют на центр стола фотоувеличителя на расстоянии 30—50 см, затем поочередно дают световые импульсы с четырех углов.

Экспонирование можно регулировать (кроме числа диафрагмы объектива) мощностью аспышки, количеством импульсов, расстоянием между лампой и оригиналом. Репродуцирование с импульсной лампой требует навыка и соблюдения обязательного условия: в момент разряда надо закрыть глаза.

Ретушь контратипов и оценку их качества удобно производить на световом столе, роль которого может выполнять типовой светильник с двумя лампами дневного света, мощностью 20 Вт каждая. Для ретуши контратипов потребуются колонковые беличьи кисти № 1—3 и коричневая ретушерная краска № 4000-06 или другая со сходными свойствами.

По ходу описания специальных приемов специального процесса будут рассматриваться и другие устройства, соответствующие конкретной задаче.

Юридическая консультация

● Имеет ли право фотограф продавать свои снимки частным лицам? Если да, то на каких условиях?
Г. Тихоно,
Эстонская ССР

«Положением о кустарно-ремесленных промыслах», утвержденным постановлением № 283 Совета Министров СССР от 3 мая 1976 года, систематическое занятие фотографией с продажей снимков не считается частно-предпринимательской деятельностью и не входит в перечень профессий, которыми запрещено заниматься в частности порядке. Отдельные, единичные случаи продажи фотографий частным лицам не регламентируются.

Если фотограф систематически продает созданные им снимки частным лицам, изображенным на photographиях, он должен быть зарегистрирован в местных финансовых органах (райфо) и платить установленный законодательством налог. Если фотограф создает для продажи пейзажные и постановочные фотографии, кроме регистрации в финансовых органах, необходимо разрешение художественного совета при исполкоме областного Совета.

● Каковы права автора фотографии на определенное полноразмерное оформление публикуемого снимка?
Н. Мелников,
Волгоградская обл.

Полноразмерное оформление издания — газеты, журнала, кинга, альбома, изомонтажного плаката и т. п. — производится художественным редактором и главным художником издательства или издания. Предложение автора по полноразмерному оформлению фотографии могут быть приняты издательством, но оно не обязано соглашаться с этими предложениями. Вопросы кадровой при полиграфическом использовании фотографий относятся к вопросам неприкосновенности произведения и обязательно должны согласовываться с автором.

● Какова практика организации персональных фотовыставок?
М. Загреб,
Киев

Персональные фотовыставки, отражающие творчество одного автора, могут организовываться государ-

ственными организациями, например Министерством культуры СССР, его республиканскими и местными органами, редакциями газет и журналов, ТАСС и АПН, творческими союзами, например Союзом журналистов СССР и его органами, общественными фотоклубами, профсоюзными организациями, дирекциями Домов культуры, клубов и т. п. Фотовыставки могут быть открытыми и закрытыми, организуемыми только для данного учреждения.

Автором фотовыставки может быть как профессиональный мастер, так и любитель фотографии, независимо от того, является он членом Союза журналистов СССР, членом фотоклуба или нет.

Фотовыставка — это идеологическое мероприятие, поэтому ее экспонаты должны просматриваться и утверждаться представителями организации или учреждения, которые несут ответственность за идеологическое и эстетическое содержание фотографий.

Выставки могут сопровождаться изданием пригласительных билетов, афиш, буклетов, каталогов в установленном порядке. Регистрация автора может оформляться выдачей справки об участии в выставке, если нет каталога. Оформление экспонатов производится либо автором, либо организатором экспозиции, в зависимости от характера выставок и договоренности между автором и организатором. Организация-устроитель выставки несет ответственность за сохранность экспонатов и обязана обеспечить их охрану.

Утвержденные государственных расценок на производство художественной фотографии, экспонированной на выставках, нет. В соответствии с нормами законодательства об авторском праве (абз. 4 ст. 479 ГК РСФСР и соответствующих статей ГК других союзных республик) в этом случае расценки устанавливаются по соглашению сторон применительно к ставкам на создание фотографий для печати (раздел XII «Ставок», утвержденный приказом № 314 от Министерства культуры СССР от 20 июля 1963 года).

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела
искусства ВААП

По страницам иностранных изданий

Более 350 слушателей окончили Институт художественной фотографии, организованный 11 лет назад Союзом чехских фотографов. Благодаря заслугам, пишет журнал «Чехословацкая фотография», в основании Института, в создании учебных программ и курсов принадлежат профессору К. Грубому, который привнес и сотрудничество опытных фотографов и теоретиков искусства. В этом году произойдет большая перестройка учебного процесса. Институт является высшей ступенью в системе фотографического образования в Чехословакии. До поступления на него слушатели обучаются в народных школах. Реорганизация заключалась в приращении и соответствия программ обучения на всех ступенях.

Известному чехословацкому фотографу Мартину Мартинчику исполнилось 70 лет. Реак «Фотография-83» поместила статью о его творческом пути. Об успешной работе фотомастера, отмечается в статье, лучше всего свидетельствует внушительная масса его фотоини, ашедших благодаря их значимости в историю чехословацкой фотографии. Своими произведениями он выражает любовь и природе, радость и счастье, которые наполняют человека в общении с ней, любовь и уважение к человеку и в особенности к человеку простому и трудолюбивому. Работы Мартинчика заслужили общественного признания, ему присвоено звание заслуженного фотографа ЧССР.

Тридцать лет назад вышел в свет первый номер «Имиджа», журнала, выпускаемого Международным музеем фотографии в Джордж Истмен Хаусе (Рочестер, США). В юбилейном выпуске напечатаны материалы из ранее вышедших номеров, а некоторые даются обобщенные сведения о Музее, его коллекциях, изданиях и т. д. Из множества интересных сообщений приведем один любопытный факт. Американский изобретатель Джордж Истмен, основатель фирмы «Истмен Кодак», выходящей фотоаппаратуру, фотоматериалы и фотохимикаты, отправился в 1890 году в

Париж для организации строительства своей фабрики. Там он встретился со знаменитым французским фотографом Надаром, который позднее стал агентом фирмы во Франции. Они сфотографировали друг друга. На портрете Истмена, сделанного Надаром с большим искусством, пишет «Имидж», изображен удачливый молодой бизнесмен. Фотография Надара выполнена Истменом в том стиле — это моментальный снимок, его мог сделать любой человек. Однако она сразу переиспыт нас в атмосферу Парижа того времени, когда мужчины носили цилиндр даже днем. Эти два снимка, продолжает журнал, сделанные великими личностями в истории фотографии, представляют два совершенно разных подхода к технике съемки.



НАДАР
ФОТО Д. ИСТМЕНА



Д. ИСТМЕН
ФОТО НАДАРА

Впервые в музее изобразительных искусств

Настоящей фотопремьерой стало открытие в Москве в стенах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина выставки «Мастера современной художественной фотографии Италии». Наш корреспондент Г. Ергаша встретилась с одним из ее организаторов, научным сотрудником музея Витом Александровичем Минзано и попросила его ответить на ряд вопросов.

В. М.: — С чем связано открытие фотозалов в художественном музее, где собраны шедевры мировой культуры?

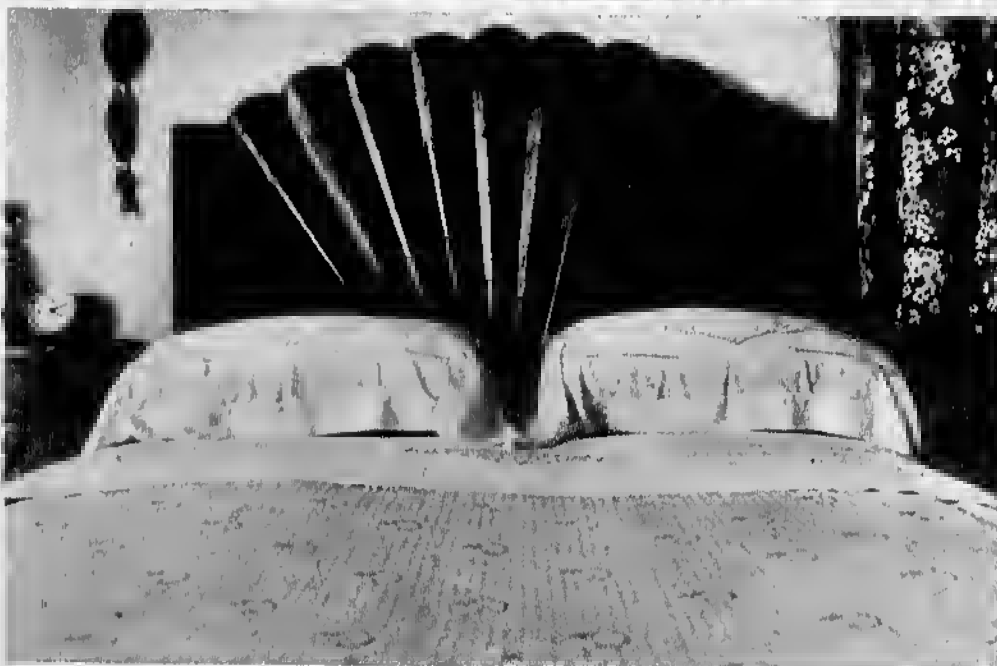
В. М.: — Прежде всего хочу сказать, что это не случайное явление. Фотоискусство представляет собой одно из самых разнообразных и ярких направлений художественной жизни XIX—XX веков. За свою сравнительно недолгую историю оно проявило себя сложившимся видом искусства, выработало самостоятельные и необычайно многообразные выразительные средства, дало мировой художественной культуре выдающихся мастеров, породило различные национальные школы и направления. Сегодня фотографические коллекции организаций входят в собрания ряда ведущих художественных музеев мира. Не секрет, что на протяжении XX века живопись и фотография вступали между собой в сложные отношения и связи. Некоторые открытия художников начала нашего столетия оказали влияние на формирование стилистики фотографии. Известны имена живописцев, плодотворно проявивших себя в фотоискусстве. В 20—30-е годы конструктивисты — художники и фотографы — работали бок о бок над созданием новой эстетики. В современном искусстве можно найти примеры обратного влияния фотографии на живопись, иногда художники имитируют некоторые характерные для фотографии эффекты или выразительные средства. Эти связи и творческие контакты росли и крепли на протяжении XX столетия и в последнее время достигли кульминации. Взаимопроникновение современной фотографии и живописи легко обнаружить и в представленных на выставке работах.

На проходившей не так давно в нашем музее выставке «Москва — Париж» был развернут раздел французской и русско-советской фотографии. Настоящая выставка — еще одно подтверждение неослабевающего интереса к светописанию «СФ».

В. М.: — Будет ли в дальнейшем художественная фотография желанной гостьей музея?

В. М.: — Безусловно. Намечается подготовка экспозиции современного английского фотоискусства, персональной выставки И. Судека. В перспективе — создание коллекции классической и современной фотографии. Хотя собрание нашего музея включает в первую очередь образцы зарубежного искусства, мы располагаем тем не менее одной из крупнейших коллекций русской и советской графики. Эту традицию мы хотим распространить и в отношении русской и советской фотографии.

Выставка «Мастера современной художественной фотографии Италии» познакомит с творчеством пяти авторов, работы которых говорят о наиболее характерных направлениях развития современного фотоискусства этой страны. Об истории его становления и творческих принципах некоторых фотомастеров пишет итальянский критик и фотограф Андреа Йемоло: «Художественная фотография в Италии имеет сравнительно идеальную историю. В послевоенный период и до начала 60-х годов в стране сформировалась интересная школа фоторепортажа. На снимках запечатлены трудности послевоенных лет, тяжелые условия жизни в южных районах страны, а также острые социальные конфликты. Увлечение репортажной фотографией привело и почти полностью забавило существовавшей в Италии в 30-е годы совершенно иной ветви фотоискусства. Речь идет о так называемых, так экспериментальных фотокомпозициях Антонио Джулио Брагиллы, Луиджи Веронези. Фотография понималась этими мастерами не просто как средство документального показа реальности, но как вид искусства, обладающего собствен-



великими выразительными средствами. В начале 60-х годов в Италии фотография становится предметом оживленных искусствоведческих дискуссий. Благодаря деятельности некоторых исследователей и специализированным журналам вновь стал актуальным опыт 30-х годов. Большую роль в формировании нового поколения итальянских фотомастеров сыграло более глубокое знакомство с фотографическими школами других стран. Наилучшим, еще одним важным источником вдохновения и творческого формирования молодых фотографов стали некоторые новые направления изобразительного искусства. Искусство Марио Джакомелли занимает особое место в итальянской фотографии. Он давно признан одним из ведущих современных фотографов. Его произведения экспонируются в крупнейших музеях и галереях мира. Критики, коллекционеры, фотографы часто посещают Сеингалию, небольшой провинциальный городок, где Джакомелли родился и живет ныне. Однако его нельзя назвать профессионалом в полном смысле этого слова, так как сам он не рассматривает фотографию как основную сферу своей деятельности. Уже многие годы ежедневно он посвящает восемь рабочих часов принадлежащей ему типографии.

Тем не менее этот одаренный удивительной восприимчивостью и душевной тонкостью человек может быть признан главой итальянской школы художественной фотографии. Еще в 50-е годы он сумел вывести фотоискусство в Италии на совершенно новые пути. Фотоискусство Джакомелли близко кинематографу Витторио де Сика и Чезаре Дзаваттини, реалистическая поэтика которых включает элементы пронзительного лиризма и парадоксальной игры воображения. Поэтому оно с трудом поддается общепринятой классификации. Джакомелли трудно назвать традиционным реалистом, хотя в своих работах он всегда следует правде жизни. Джакомелли создал собственный художественный язык, отличающийся напряженными контрастами интенсивно черных и белых тонов. В своей работе он также использует отвечающий его творческим задачам прием смазки. По по-

МАРИО КРЕЩИ
ИЗ СЕРИИ «РЕАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ»

еоду работы над циклом «Люди юга» он рассказывает: «Эту серию я создавал, пользуясь длительной выдержкой, с тем, чтобы изображение получилось несколько «смазанным». В результате фотографии лучше передали царящую в этих местах особую атмосферу.

В 60-е годы для многих итальянских социологов, этнографов характерен интерес к южным областям страны. Увлечение это коснулось и многих фотографов, в том числе Марно Крещи.

Всматриваясь в своеобразие окружающей его реальности, Крещи отказывается от поисков колоритных сценок и фольклорных празднеств. Он все больше проникается убеждением, что фотография «должна быть использована не просто как средство документальной фиксации явлений народной культуры, но как способ отображения ее повседневного существования с присущим ей самобытным восприятием времени и пространства, прошедшего и настоящего». Показывая самые сокровенные, будничные стороны жизни крестьян, Крещи изображает не «глубокий юг» Италии, а глубину южной народной культуры.

В работах, созданных в 1966 году в ходе первой поездки в Тринкарно, в область Баззликата, автор внимательно наблюдал за характерными жестами, выражениями лиц, в которых проявляются свойственное крестьянскому укладу жизни восприятие времени.

В созданных им образах чувствуется искреннее желание проникнуть в сокровенные тайны крестьянского мира. Вернувшись в Баззликату через четыре года, он уже не покидает эти места.

Часто Крещи показывает семьи крестьян, демонстрирующих свои семейные фотографии, запечатлевшие родителей, родственников, детей, свадебные сюжеты. В этих снимках Крещи видит собственную самобытную народную культуру, потребность сохранить собственные корни и одновременно живую связь с внешним миром. В связи с фотографиями Крещи вспоминается наблюдение известного американского теоретика Сюзанны Зонтаг: «С помощью фотографии каждая семья создает укрепляющие ее единство собственную иллюстративную хроннку и иконогра-



МАРИО ДЖАКОМЕЛЛИ
ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ ЮГА»

фический архив... В то время как все разрастающаяся семья теряет цельность родственных уз, фотография играет роль символического средства поддержания обрывающихся связей». Известный знаток современной фотографии Пьеро Беренго Гардан определил фотографии Луиджи Гирри как «возможный и плодотворный объект для будущих археологов». И действительно, из реального мира Гирри предпочитает выбирать «знаки» деятельности человека. Представленная на выставке его серия «Натюрморт» была снята в период 1975—1979 годов и занимает в творчестве Гирри особое место. Автор создает в ней не натюрморты в традиционном смысле этого слова, а фотографии, изображающие найденные в лавках уличных торговцев ремесленные живописные произведения. Сталкиваясь в пределах фотоизображения с элементами реального мира (с различными предметами, человеческими фигурами, отбрасывающими тени), — эти полотна превращаются в подобие своеобразной сценографии. По поводу этой серии Луиджи Гирри пишет: «В моих фотографиях живописные произведения не связаны с окружающей реальностью, но вступают с физическим миром в особый контакт с помощью отраженных теней, отметин времени, наложенных предметов. Здесь живописные задники не остаются инертными (вопреки значению названия серии «Натюрморт» — «мертвая природа»), но, вступая в прямую связь с реальностью, приобретают особый смысл, становятся активными. В этих работах фотография является языком, который отличает способность к постоянным смысловым изменениям, когда мир знаков встречается с миром физическим, и затем эта встреча порождает третье, иное качество. Смысл моих фотографий лежит в сфере чисто интеллектуальной, там же следует искать и смысл, который я придаю самому процессу фотографирования: я вижу в нем столкновение прежде существовавших образов с настоящим моментом съемки с целью создания конечного результата, который является самостоятельным».



ЛУИДЖИ ГИРРИ
ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТ»

Цена 70 к. л.

Инд 70-9

